ARCHIVES

DE



L'ART FRANÇAIS

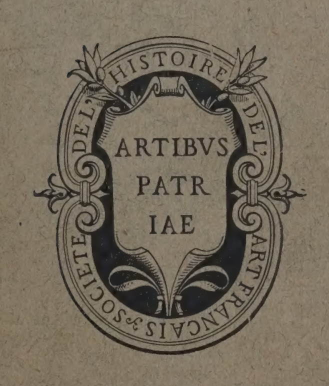
RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS

PUBLIÉS PAR LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

NOUVELLE PÉRIODE

TOME VI



PARIS

H. CHAMPION

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

Tél. Gobelins : 28.20

1912



ARCHIVES

DE L'ART FRANÇAIS

ARCHIVES

DE

L'ART FRANÇAIS

RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS

PUBLIÉS PAR LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

NOUVELLE PÉRIODE

TOME VI



PARIS
H. CHAMPION
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)
Tél. Gobelins : 28.20
1912

CATALOGUE RAISONNÉ

DE L'ŒUVRE DE

JEAN-BAPTISTE OUDRY

PEINTRE DU ROI

(1686-1755)

INTRODUCTION.

Le peintre Jean-Baptiste Oudry[1], qui fut un des artistes les plus en vogue de la première moitié du XVIIIe siècle, appartient à la génération de Watteau et Lemoyne. Il avait deux ans de moins que le premier, deux ans de plus que le second. Il est né à Paris le 17 mars 1686. Il eut pour premier professeur son père, Jacques Oudry, maître peintre, directeur de la Communauté de Saint-Luc et marchand de tableaux, qui tenait boutique « à la Clef d'or », quai de la Ferraille (aujourd'hui quai de la Mégisserie).

« Le temps qu'il passait chez ses parents », écrit

1. Les principales sources d'information concernant la vie de Jean-Baptiste Oudry sont l'Éloge prononcé, en 1761, par Gougenot et la Notice de Dézallier d'Argenville. Nous avons nous-même esquissé la biographie du maître dans deux articles publiés au *Bulletin de la Société d'études historiques et scientifiques de l'Oise*, année 1906 (voy. la Bibliographie).

Gougenot, « était employé à travailler au milieu du tumulte et aux yeux des allants et venants. Il y contracta l'heureuse habitude de n'être troublé par aucune distraction; c'est le seul fruit, du côté de son art, qu'il ait tiré de l'éducation paternelle. » En 1704, le peintre des Galères du Roi à Marseille, Michel Serre, de passage à Paris, lui donna aussi quelques leçons de peinture. Au mois de janvier 1706, lorsque l'école de la Communauté de Saint-Luc rouvrit ses portes, le jeune Oudry fut naturellement le premier élève qui s'y fit inscrire. Il avait près de vingt ans. Il se mit au travail avec zèle et ne tarda pas à remporter plusieurs prix de dessin.

Ce fut alors qu'il eut la bonne fortune d'entrer dans l'atelier de Nicolas de Largillière, qui le prit en affection, le logea chez lui, l'accueillit à sa table. Largillière, « grand peintre dans la partie de la couleur, du clair-obscur, de l'effet et de l'harmonie », admirateur convaincu de l'École des Flandres, fit de son élève un « réaliste » passionné. Sur l'enseignement de « son cher maître, de qui il révérera la mémoire jusqu'au dernier soupir de sa vie », Oudry nous a laissé quelques pages d'un intérêt précieux[1], d'où il résulte que son apprentissage fut, en somme, assez long.

Cependant, il fallait pourvoir aux besoins de l'existence. Le 21 mai 1708, Oudry se fit recevoir « maître peintre » sur un *Saint Jérôme.* Puis, il se mit à donner des leçons de dessin et de peinture. L'année suivante, il épousait une de ses élèves, la fille d'un miroitier, Mlle Froissié. Le jeune ménage chercha à gagner sa vie en travaillant pour le Pont-Notre-Dame. De

1. *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur, etc.*

cette époque datent les premières œuvres d'Oudry que nous ayons retrouvées : quelques tableaux religieux, des fleurs, des natures mortes, des portraits.

En 1716, il était presque décidé à suivre Lefort en Russie, il avait déjà obtenu du Roi l'*exeat*, lorsqu'il se ravisa, sur la promesse que lui fit le duc d'Antin, surintendant des Bâtiments, de lui procurer du travail. L'année suivante, en effet, ce dernier lui témoigna sa faveur en le chargeant de peindre le portrait du tsar Pierre le Grand, le jour où il reçut le souverain à déjeuner dans son château de Petitbourg.

Oudry n'était plus un inconnu. Les honneurs lui venaient. La Communauté de Saint-Luc l'avait élu, en 1714, adjoint à professeur, elle le nommait titulaire le 1er juillet 1717. Quelques jours avant, le 26 juin, il avait été « agréé » à l'Académie royale de peinture. Le « grand genre » l'attirait, il briguait le titre de « Peintre d'Histoire », et c'est en cette qualité qu'il fut « reçu », le 25 février 1719, sur *l'Abondance avec ses attributs*.

Il devait bientôt quitter cette voie pour s'adonner à la peinture d'animaux, de chiens, de scènes de chasses et de paysages. Les premières œuvres, où s'annonce cette orientation nouvelle et définitive de son talent, datent de 1720 environ. Il parut, en 1722, à l'Exposition de la Jeunesse, avec une *Chasse au sanglier*, qui obtint un succès considérable. Il fut désormais considéré comme l'émule de Desportes. La protection et la faveur de quelques puissants personnages, avec lesquels il se trouva en relation, complétèrent son triomphe. Son ami, le peintre Massé, le recommanda au premier écuyer du Roi, M. de Beringhen, qui le présenta lui-même à Louis XV.

Le jeune souverain aimait trop la chasse pour ne pas apprécier le genre d'Oudry. Il l'admit aussitôt dans son état-major cynégétique et lui demanda, pour commencer, les portraits de ses chiens favoris. L'avenir de notre artiste était assuré : Louis XV avait trouvé son peintre.

En 1726, M. Fagon, intendant des Finances, le proposa au Roi comme dessinateur et peintre de la Manufacture de Tapisseries de Beauvais. Oudry fut nommé à cet emploi avec 3,500 livres de traitement. Aux termes des arrêts rendus en Conseil de Commerce les 15 juillet 1722 et 22 juillet 1726, les obligations de sa charge consistaient à fournir à l'entrepreneur, chaque année, « six tableaux de trois à quatre pieds de hauteur, finis et de composition nouvelle, pour servir de modèles à faire les patrons d'une tenture de tapisserie de 18 aulnes »[1].

En 1728, sur une requête de l'entrepreneur Mérou, le Conseil de Commerce décida de réduire à *huit tous les trois ans* le nombre des tableaux exigibles, en stipulant que ces modèles, constituant soit une seule tenture de 28 aunes de longueur, en huit pièces, soit deux petites tentures de 14 aunes, en quatre pièces, auraient exactement la dimension des tapisseries.

Cinq ans plus tard, en 1733, lorsque Mérou, acculé à la faillite, dut se retirer, Fagon offrit au peintre la direction de la Manufacture. Oudry accepta sans hésiter. Il s'adjoignit comme associé un homme au courant des affaires, le sieur Besnier, « écuyer, conseiller du Roi et de la Ville de Paris et ancien échevin de ladite ville ». Ce dernier devait habiter Beauvais et exercer la surveillance immédiate. Les deux

1. Arch. nat., F^{12} 75.

associés passèrent un contrat qui leur concédait la gestion de la Manufacture pour une durée de vingt ans. Ils s'installèrent le 7 janvier 1734. Le 24 mars suivant, ils reçurent leurs lettres patentes, rédigées par Fagon, qui avait fait octroyer à son ami des avantages considérables, entre autres la jouissance d'un logement dans les dépendances de la Manufacture, une somme de 98,000 livres payable immédiatement et des subventions annuelles de 4,000 livres pour l'entretien des bâtiments et de 900 livres pour l'instruction des apprentis.

Le 1er janvier 1754, leur bail expiré, Oudry et Besnier quittèrent l'établissement alors en pleine prospérité. Oudry ne conservait que le titre de Directeur artistique, avec 3,000 livres d'honoraires et mission de faire à Beauvais six voyages par an.

Quelque place qu'elle tînt dans ses préoccupations, la Manufacture de Beauvais n'absorba jamais qu'une petite partie de son temps. Oudry cumulait plusieurs fonctions. En 1736, il était nommé inspecteur des Gobelins, pour lesquels il venait d'exécuter les premiers cartons de la célèbre tenture des *Chasses de Louis XV*. En 1739, l'Académie l'élit adjoint à professeur et professeur titulaire en 1743. Depuis 1725, les commandes lui affluent. Il en reçoit de tous côtés, non seulement de la cour de Versailles et des amateurs parisiens, mais aussi des princes étrangers. Le comte de Tessin, qui est en relation avec lui dès 1718, est un de ses plus fidèles clients et lui procure plusieurs commandes de la reine de Suède et du roi de Danemark. Vers 1732, le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, Christian Ludwig, chasseur non moins passionné que Louis XV, lui adresse une pre-

mière commande de quatre tableaux. En 1739, lors d'un voyage à Paris de Frédéric, fils du grand-duc, ce fut Oudry qui exécuta le portrait du jeune homme. En 1750, le même Christian Ludwig eut l'heureuse idée d'acheter en bloc, pour en orner sa galerie, une suite d'animaux, restés pour compte à l'artiste, au décès de M. de La Peyronie[1].

Oudry suffisait à tout au prix d'un labeur opiniâtre. Il se défendait d'avoir de la « facilité ». « Je ne vais pas plus vite qu'un autre », disait-il, « mais je travaille plus longtemps, et souvent, ma palette à la main, j'ai attendu qu'il fît jour[2]. » Quand il était fatigué de peindre, il prenait son crayon et dessinait[3], pour se reposer. Il ne craignait pas de se surmener. « Je mourrai », déclarait-il, « si je ne travaille plus. » Il ne s'arrêta, en effet, que pour aller mourir à Beauvais, d'une attaque d'apoplexie, le 30 avril 1755 : il était dans sa soixante-dixième année, en pleine possession de son talent et, l'on peut dire, en plein succès.

* * *

Tel fut l'artiste laborieux et fécond dont nous

1. A la mort d'Oudry, le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin se rendit encore acquéreur d'un lot important de dix-huit peintures et autant de dessins provenant de l'atelier de son artiste préféré.

2. Desportes, qui ne voyait pas sans envie les succès de son rival, insinuait qu'il se faisait aider : « J'aime bien les Oudry », disait-il, « à condition qu'ils soient entièrement de sa main. »

3. Oudry conservait pieusement dans des cartons tous ses dessins. Il les destinait à ses héritiers auxquels il laissa le soin d'en faire de l'argent. « La collection des dessins est très nombreuse », lit-on dans les *Petites Affiches* du 7 juillet 1755, qui en annoncent la vente, « et ils sont d'autant plus précieux que l'auteur, qui prenait plaisir à les travailler avec un soin extrême, n'en vendait aucun. » Les amateurs se les arrachèrent, en effet, avec une telle fureur que Mariette en témoigna quelque dépit (cf. le *Catalogue de la Vente Tallard*, 1756).

avons essayé de reconstituer l'œuvre dans le présent Catalogue. Il nous reste à donner au lecteur quelques éclaircissements sur la manière dont nous avons entendu ce travail.

Notre idée directrice a été le *classement chronologique des œuvres*. Il nous a paru que c'était l'ordre à la fois le plus logique et le plus suggestif, puisqu'il permet de suivre dans son développement historique le talent même de l'artiste. Pour chaque catégorie de sujets, les œuvres non datées ont été rangées à la suite des premières et dans l'*ordre alphabétique des collections* auxquelles elles appartiennent. Afin de faciliter les recherches, les collections publiques ont été, dans ce cas, placées en tête.

Attachant une valeur particulière aux mentions fournies par les Livrets des Salons du XVIIIe siècle, nous les avons reproduites littéralement, entre guillemets, chaque fois qu'elles pouvaient mettre sur la piste d'une œuvre pour laquelle nous ne possédions pas d'éléments d'identification suffisants. C'est dans la même intention qu'au risque de faire reparaître, à notre insu, plusieurs fois la même pièce sous des numéros différents, nous avons cru devoir recueillir, dans tel ou tel catalogue de vente ou de collection, certaines œuvres dont la description était incomplète. Le procédé, sans grand inconvénient, a du moins l'avantage de poser des sortes de jalons qui peuvent permettre de retrouver, plus tard, la filière qui nous échappe aujourd'hui. Nous n'avons laissé de côté que les œuvres qui, désignées d'une manière par trop générale et vague, comme certains « Paysages » de la vente Lempereur (24 mai 1773) ou certaines « Chasses » de la vente du duc de Stacpoole (1er mars 1852), n'étaient manifestement susceptibles d'aucune identification.

Sauf indication contraire, les tableaux sont peints à l'huile, sur toile.

*
* *

Nous avons un dernier devoir à remplir, mais la tâche est douce et nous nous en acquittons avec joie; c'est d'exprimer aux amateurs et érudits qui ont bien voulu s'intéresser à ce travail notre vive reconnaissance. Nous nous adressons d'abord à la Société de l'Histoire de l'Art français, qui nous a fait la haute faveur de prendre à sa charge l'impression de ce catalogue, puis à M. Jacques Doucet, dont la généreuse initiative a mis à la disposition des chercheurs une bibliothèque unique au monde. Si la présente publication n'est pas trop incomplète, c'est en grande partie à sa libéralité que nous le devons. Nous avons également mis à profit les renseignements nombreux et précieux que nous ont obligeamment communiqués MM. le Dr J. Chéder, de Vienne, Georg Engelhardt, de Berlin, Atel Gauffin, de Stockholm, les Drs Josephi et Steinmann, de Schwerin, Gaston Brière, L. Demonts, Jacques Mayer, Louis Soullié, entre autres : à tous ceux qui nous ont aidé nous sommes heureux de renouveler ici nos sincères remerciements.

Jean LOCQUIN.

CATALOGUE RAISONNÉ

DE L'ŒUVRE DE

JEAN-BAPTISTE OUDRY

PEINTRE DU ROI

(1686-1755).

I.

PEINTURES.

A. — Tableaux de chevalet.

I. *Mythologie et Histoire religieuse.*

1. **Saint Jérôme.**

En buste, tenant d'une main un livre et ayant l'autre appuyée sur une tête de mort.

Morceau de réception à la maîtrise de Saint-Luc (19 juillet 1708).

Voy. Gougenot, *Vie d'Oudry*, p. 384.

2. **Saint Pierre délivré de prison.**

Il se renverse sur le côté dans un mouvement de surprise en apercevant, sur la gauche, un ange qui plane et qui l'engage à fuir.

Signé : *Peint par J.-B. Oudry 1713.*

H. 0,815; L. 0,655.

Musée de Schwerin, n° 765.

3. **L'Abondance avec ses attributs.**

Elle est représentée sous les traits d'une femme opulente trônant sur un tas de fruits et de légumes. A ses pieds, la corne légendaire, deux vaches et deux chèvres.

H. 2,48; L. 1,36. (La toile a été restaurée et agrandie.)
Morceau de réception de l'artiste à l'Académie royale, en 1719.
PALAIS DU GRAND TRIANON, n° 35.

4. **Méléagre et Atalante à la chasse au sanglier.**
Peint en 1724.

Toile ovale; H. 1,05; L. 0,91.
Faussement attribué à Louis de Boullogne (voy. Engerand, *Inventaire*, p. 355).
HÔTEL DE VILLE DE VERSAILLES.

5. **La Naissance de la Vierge.**

Au premier plan et au milieu de la composition, une femme assise tient l'enfant sur ses genoux. A gauche, une femme se penche pour regarder. Derrière, deux autres femmes debout. Dans le fond, à gauche et comme dans une soupente, on voit Élisabeth couchée et Joachim assis au chevet du lit. Sur la droite, une femme descend des escaliers. Au sommet de la composition, deux anges, sur un nuage, portent un écusson où est inscrit le chiffre MM.

Cette peinture ne nous est plus connue que par le dessin du LOUVRE (voy. aux « DESSINS ») et la gravure de *L. Loisel*, au bas de laquelle on lit : *J.-B. Oudry delineavit et pinxit.*

6. **Nativité de Jésus-Christ.**

Autrefois à l'église Saint-Leu, à Paris. Entré au dépôt des Petits-Augustins en janvier 1794 (voy. Gougenot, *loc. cit.*, et *Inventaire des richesses d'art de la France*, *Arch. du Musée des Mon. franç.*, t. II, p. 117).

7. **Adoration des Mages.**

Autrefois au chapitre de Saint-Martin-des-Champs à Paris. Transporté de là au Dépôt du Musée des Monuments français.
Voy. Gougenot, *loc. cit.*, p. 385; A. Lenoir, *Catalogue historique.*

8. **Saint Gilles.**

En habit de bénédictin, ayant auprès de lui la biche qui le nourrissait dans sa caverne et le chien qui le fit découvrir.

Autrefois à l'église Saint-Leu, à Paris. Entré au dépôt des Petits-Augustins en janvier 1794.

Voy. Gougenot, *loc. cit.*, p. 385; d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1752, p. 26; *Inventaire des richesses d'art de la France, Arch. du Musée des Mon. franç.*, t. II, p. 117.

II. *Portraits.*

9. **Portrait en pied du tsar Pierre le Grand.**

L'artiste aurait exécuté ce portrait, en 1717, lors de la visite que le tsar rendit au duc d'Antin en son château de Petitbourg.

Voy. Gougenot, *loc. cit.*, p. 385; Voltaire, *Hist. de Russie*, éd. Beudot, t. II, p. 8, 293; cf. Maurice Tourneux, Introduction à l'*Histoire journalière de Paris*, de Dubois de Saint-Gelais, publiée en 1885. Nous n'avons pas retrouvé les traces de ce tableau, qui, d'après Gougenot, serait « en Moscovie ».

10. **Portrait de Marc-René d'Argenson, lieutenant de police** (1652-1721)[1].

11. **Portrait de René-Louis, marquis d'Argenson** (1694-1757), fils aîné du précédent[2].

12. **Portrait de Marc-Pierre, comte d'Argenson** (1696-1764), frère cadet du précédent[3].

[1, 2, 3. Ces trois portraits sont signalés par Gougenot, *loc. cit.*, p. 385. Nous ignorons ce qu'ils sont devenus.]

13. **Portrait du garde-chasse La Forêt et de deux chiennes de la meute royale.**

Le vieux garde, assis sur un tertre, le corps de profil à gauche, s'appuie sur son fusil. La tête nue, les cheveux tombant sur les oreilles, l'habit vert déboutonné sur un jabot de dentelles, les jambes couvertes de

guêtres, un sac de cuir pendant à la ceinture. A gauche, une chienne, Fine-Lize, lui présente un faisan qu'elle tient dans la gueule. A droite, Lize, une autre chienne, assise, tourne la tête vers le gibier.

Signé : *J.-B. Oudry 1722.*

H. 1,25; L. 1,57.
Cf. Engerand, *Inventaire*, p. 375.
Vente de Mme Lelong, 11 mai 1903. au Ct. Lepic

14. **Portrait d'un chasseur.**

Vêtu d'un habit brun, le gilet déboutonné laissant passer la chemise, il est assis par terre au pied d'un arbre, vu de face, et pose sa main sur le dos d'un chien danois qui vient le caresser. La main gauche retombe à terre. Devant lui des lapins de garenne, une perdrix, un fusil.

Signé et daté : *1723.*

H. 1,30; L. 1.
Vente d'Houdan, à Angers, 20-31 août 1888.

15. **Portrait de femme.**

Représentée assise, la tête tournée de trois quarts à droite, en riche costume, enveloppée d'un manteau de soie bleue, brodé d'or. Elle tient à la main droite une orange et place la main gauche sous un jet d'eau dont l'eau rejaillit sur ses doigts; sur la margelle de la fontaine est perché un perroquet.

Signé et daté : *1723.*

H. 1,30; L. 1.
Vente d'Houdan, à Angers, 20-31 août 1888.

16. **Portrait de François de Lovat**, conseiller du roi, correcteur en la Chambre des Comptes de Paris.

Le personnage est représenté en buste. Il porte un habit grenat clair à boutons dorés, une cravate de dentelles, et une grande perruque. Il est tourné de trois quarts vers la gauche.

Signé au dos : *Peint par J.-B. Oudry 1724.*

H. 0,81; L. 0,64.
Collection de M. de Fontgalland, a Paris.

17. **Chasseur et ses chiens.**

A l'ombre de grands arbres, un chasseur est assis; d'une main, il est appuyé sur le canon de son fusil, tandis que, de l'autre, il s'apprête à prendre une perdrix que lui apporte un chien. Derrière lui, à droite, un autre chien est assis.

Au bas de la toile sont inscrits les noms des chiens : *Fine*, *Lise*.

Signé et daté : *1732*.

H. 1,30; L. 1,62.

Vente Duret, 9-11 décembre 1901.

18. **Portrait du prince Frédéric de Mecklembourg-Schwerin.**

Il est représenté de trois quarts en buste, couvert d'une armure. Il porte une longue perruque poudrée, retenue derrière par un petit ruban bleu.

Peint à Paris en 1739.

H. 0,95; L. 0,75.

Musée de Schwerin, n° 786[a].

19. **« Un guide-lion de la Ménagerie ».**

De 2 pieds 1/2 (0,82) de hauteur sur 3 (0,97).

Peint pour le roi.

Salon de 1742.

20. **Portrait d'un chasseur.**

Vêtu d'un habit de velours orangé foncé, avec jabot et manchettes de dentelle, il est assis sur un talus. Devant lui, son fusil, une perdrix et deux lièvres. De la main droite, il caresse un chien blanc moucheté qui appuie sa tête sur son genou. Fond de verdure.

Signé : *J.-B. Oudry 1743*.

H. 2,25; L. 1,20.

Paris, Musée de l'Union centrale des arts décoratifs.

* *

N. B. — Les portraits suivants, dont la date est indéterminée, sont catalogués selon l'*ordre alphabétique* des collections, auxquelles ils appartiennent.

21. « **Un Portrait d'Oudry,** peint par lui-même ».

Ce portrait, décrit en ces termes, passe en vente à l'hôtel Bullion, le 23 février 1788 (*Affiches, Annonces et Avis divers*, 1788, p. 523).

Peut-être est-ce celui qui fut légué, en 1840, par le peintre Flajoulot, au Musée de Besançon, où il figure sous le n° 372 (H. 0,44; L. 0,36). Ce dernier n'est d'ailleurs pas identifié avec certitude. Il ne porte ni signature ni date. C'est par simple tradition qu'il est censé reproduire les traits d'Oudry. Le personnage, âgé de 25 à 30 ans, est représenté en buste, vêtu d'un habit brun à brandebourgs, ouvert sur un gilet jaune avec jabot de dentelles et coiffé d'une toque rouge ornée d'une fourrure brune.

22. **Portrait de l'artiste par lui-même** (?).

Représenté en chasseur armé d'un fusil et accompagné d'un jeune garçon et de deux chiens, dans un paysage.

H. 0,80; L. 0,65.

Cette toile, non signée, est d'attribution douteuse.

Vente Broadwood (Londres), 25 mars 1899.

23. **Portrait présumé de M. de Rabbe, garde des forêts.**

Debout dans un paysage, vu jusqu'aux genoux, tourné de trois quarts à gauche, coiffé d'une longue perruque poudrée pendant sur les épaules, vêtu d'un habit marron ouvert sur un jabot blanc, le gentilhomme caresse un chien de chasse blanc, taché de noir, rapportant un faisan. Dans le paysage formant le fond du tableau, on remarque un cours d'eau et des monts escarpés.

H. 1,44; L. 1,12.

Vente du baron ***, 19 mars 1906.

24. **Portrait d'un gentilhomme.**

Il est représenté debout, à mi-jambes, de trois quarts à gauche, la main droite retenant au bord d'une console le pan d'un manteau de velours vert, doublé de cachemire. Il parle et, de la main gauche portée en avant, il souligne par un geste expressif ce qu'il dit. Il est vêtu d'un habit de peluche couleur chaudron, orné de broderies et ouvert sur un jabot de dentelle. La

manche de la chemise dépasse celle de l'habit et se termine par un poignet de dentelle. A gauche, sur la console, un encrier et une plume d'oie.

Fond de verdure, décor de parc, où l'on devine une balustrade et une colonne.

On lit à droite, en bas : *Peint par Oudry.*

H. 1,43; L. 1,14.

Anc. collections G. Rothan (1890) et Rodolphe Kann (1907).

25. **Portrait d'un chasseur.**

Vêtu d'un habit de velours gris à brandebourgs brodés d'or, nu-tête, en perruque poudrée, son chapeau posé sur le genou gauche, les jambes prises dans des guêtres grises, il est assis sur une pierre au pied d'un massif d'arbres, les yeux tournés dans la direction du spectateur. De la main droite, il tient un long fusil dont la crosse repose à terre; de la main gauche, il caresse un chien blanc qui lui grimpe sur le genou gauche. Au premier plan, un second chien blanc, à poil ras, regarde vers la gauche, où sont entassés du gibier mort, un lièvre, un faisan et deux perdrix, dont une rouge.

H. 1,60; L. 1,26.

Voy. aux « Dessins ».

Collection de M. Ernest May, a Paris.

26. **Portrait de Tarbocher de Beaumont.**

Ce personnage, frère du Premier Président de la Cour des Monnaies, et qui fut, croit-on, capitaine des chasses du Régent, est représenté debout, de face, en costume de chasse; le bras gauche posé sur une balustrade; la main tient un fusil; à sa droite, un domestique tient un cheval; deux chiens. Fond de paysage.

H. 1,45; L. 1,11.

Provient de la famille Tarbocher.

Exposition des « Portraits nationaux » en 1878, n° 386.

Vente de M. le baron J. Pichon, 5 juin 1880.

27. **Portrait du comte de Châteauroux.**

H. 0,355; L. 0,275.

Vente R.-G. Behrens (Londres), 7 mai 1909.

Collection Shepherd.

28. **Portrait d'un chasseur.**

Il est debout dans un parc, son fusil posé près de lui; d'une main il tient une perdrix, de l'autre il caresse son chien blanc qui flaire le gibier. Vu de trois quarts jusqu'à la taille, il est coiffé d'un vaste tricorne et revêtu d'un habit rouge sous lequel paraissent, aux manches, de fins poignets de dentelle; il porte, sur son gilet rouge orné de dentelle, une cravate noire.

H. 0,96; L. 0,73.
VENTE DU Dr S***, 13 mars 1909.

III. *Fleurs, Fruits, Légumes, Poissons, Natures mortes.*

29. **Nature morte et insectes.**

Un moineau mort accroché par l'aile à un mur; un papillon posé, un bourdon volant. Plus bas, sur un ressaut formant corniche, une souris vivante, un chardonneret mort, un petit objet en buis et en verre.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1712.*

H. 0,31; L. 0,22
Pendant du n° suivant.
Provient du château d'Aiguillon.
PRÉFECTURE D'AGEN.

30. **Nature morte et insectes.**

Deux mésanges et un chardonneret morts, un papillon posé, une libellule, une guêpe et une coccinelle volant. Deux cerises et une grappe de groseille.

H. 0,31; L. 0,22.
Pendant du précédent.
Provient du château d'Aiguillon.
PRÉFECTURE D'AGEN.

31. **Table dans un atelier d'artiste.**

Sur le devant, un cahier de musique ouvert, une guitare en travers, un violon avec un archet à gauche et un bouquet de fleurs rouges. A la droite, un chandelier de cuivre garni d'une bougie et d'un garde-vue. Une

palette avec des pinceaux. A gauche, un buste, en plâtre, d'Apollon.

Signé : *Peint par J.-B. Oudry 1713.*

H. 0,86; L. 1,27.
Musée de Schwerin, n° 767.

32. **Table dans un atelier d'artiste.**

Elle est garnie d'un vieux parchemin, d'une palette, de pinceaux, de dessins (dont l'un représente un *Saint Jérôme* avec son lion), d'un encrier et de trois livres, dont deux sont ouverts.

H. 0,410; L. 0,447.
Peint vers 1713; cf. le n° précédent.
Musée de Schwerin, n° 766.

33. **Nature morte.**

« Un buffet ».

Peint vers 1715 pour M. d'Hulst. — Voy. Gougenot, *loc. cit.*
Salon de 1737.

34. **Provisions de cuisine.**

Un morceau de bœuf saignant, un chapon plumé, un lièvre, des choux et un pot de fleurs bleues sur une table.

Signé : *Peint par J.-B. Oudry 1716.*

H. 0,45; L. 0,81.
Musée de Schwerin, n° 769.

35. **« Fruits et légumes ».**

H. 2 pieds (0,65); L. 2 pieds 1/2 (0,81).
Salon de 1740.
Suivant Gougenot (*loc. cit.*, p. 398), ce tableau est la « Guirlande de fruits et de légumes » qu'Oudry présenta comme *Morceau d'agrément à l'Académie royale* en 1717.

36. **Nature morte.**

Au pied d'un arbre sont pendus un grand lièvre et une perdrix. Dans le coin, à droite, un oiseau gît sur le sol, les deux pattes en l'air. Il a quelques plumes rouges sur la tête et ses ailes noires sont tachetées de blanc.

A gauche, un petit massif de roses trémières se détache sur le ciel.

Signé : *J.-B. Oudry 1718.*

H. 0,80; L. 0,87.
Vente (hôtel Drouot), 17 juin 1910.
Collection Singer.

37. **Poissons et oiseaux de mer**[1].

Signé et daté : *1719.*

Vente de M. de V., 11 février 1861. Cf. le n° suivant.

38. **Poissons et légumes**[2].

Vente M. de V., 11 février 1861. Cf. le n° précédent.

[1, 2. Ces deux tableaux ont été *peints pour le roi, à Dieppe.*]

39. **Gibier, fruits et légumes.**

Un fusil, divers légumes, oignons, artichauts, céleris, choux, concombres et un saladier plein de prunes sont déposés, par terre, contre un escalier, sur les degrés duquel sont un lapin, un faisan, une corbeille de cerises.

Signé et daté : *1720.*

Vente Chatelain, 21-23 novembre 1887.

40. **Fruits.**

Sur un tertre de sable gît un vase en marbre, brisé, orné de bas-reliefs; près du vase, onze pêches, dont une est séparée en deux, trois grosses poires, une grappe de raisin noir et une corbeille ronde en jonc, remplie de prunes. Une branche de lierre, poussant à côté, grimpe sur le vase. Au fond, à gauche, on voit des arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1721.*

H. 0,740; L. 0,925.
Acquis par Catherine II.
Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

41. **Fruits.**

Près d'un chardon, qui croît contre un pilastre d'un édifice en pierre, sont posés à terre une corbeille remplie de reines-Claude bleues, douze pêches en tas, quatre prunes, deux citrons sur leur branche et un

melon dont un quartier est découpé. Au fond, à gauche, des arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1721.*

H. 0,740; L. 0,925.
Acquis par Catherine II.
SAINT-PÉTERSBOURG, MUSÉE DE L'ERMITAGE.

42. **« La Terre ».**

« Remplie de fruits et légumes », c'est-à-dire une corbeille de pèches, un melon entamé, des poires, des raisins et des légumes.

Signé : *J.-B. Oudry 1721.*

H. 1,44; L. 1,18.
En dessus de porte au CHATEAU ROYAL DE STOCKHOLM, n° 865.
Voy. Göthe, *Notice du Musée national de Stockolm*, p. 229, et Seidel, *Repertorium für Kunstw.* 1890, p. 92.
Ce tableau est le pendant des n°s 43, 44 et 292.

43. **« L'Eau ».**

« Composé de poissons, oiseaux marins et de rivière, un chien barbet qui s'élance sur des canards, huîtres, bouteilles et plantes. »

Peint vers 1719-1722 (?); cf. le n° 42.
H. 1,44; L. 1,18.
En dessus de porte au CHATEAU ROYAL DE STOCKHOLM, n° 868.
Voy. la bibliographie du n° 42.

44. **« Le Feu ».**

« Rempli de gibier, un pâté de jambon, un fusil. »

Peint vers 1719-1722 (?); voy. le n° 42.
En dessus de porte au CHATEAU ROYAL DE STOCKHOLM, n° 871.
Voy. la bibliographie du n° 42.

45. **Daim et grüe morts.**

Un daim et une grüe sont attachés par les pattes à une branche d'arbre; deux faucons chaperonnés sont perchés à droite.

Signé : *J.-B. Oudry 1721.*

H. 1,628; L. 1,290.
Gravé par *Oudry*.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 770.

46. **Perdrix mortes.**

Deux perdrix grises, dont l'une est accrochée à un grand vase de porphyre à canelures, sont placées sur une pierre, à côté d'un sac en cuir et d'une gourde de chasse.

Signé : *Peint par J.-B. Oudry 1723.*

H. 0,910; L. 0,704.

Musée de Schwerin, n° 771.

47. **« Un buffet garni ».**

H. 8 pieds (2,60); L. 6 pieds (1,95).

Exposition de la jeunesse, 1723 (voy. *Mercure*, juin 1723, p. 1174).

48-49. **Poissons.**

Deux tableaux peints à Dieppe en 1722.

Expos. de la jeunesse, 1724 (voy. *Mercure*, juin 1724, p. 1389).

50. **Fruits et gibier.**

Au pied d'un socle de pierre, un canard, deux bécasses, une grenade, deux oranges et un sac en cuir.

Signé et daté : *1724.*

H. 0,80; L. 1.

Probablement le n° 680 de la vente du prince de Conti (voy. *Catalogue* rédigé par P. Rémy en 1777).

Vente du baron Lepic, 18 juin 1897.

Collection Brame fils.

51. **Provisions de cuisine.**

Une hure de sanglier, du céleri, un canard.

H. 3 pieds (0,97); L. 2 pieds 1/2 (0,80).

Expos. de la jeunesse, 1725 (voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401).

Un tableau correspondant à cette description a été exposé au Salon de 1739.

52. **Fruits et gibier.**

Un canard, des bécasses, des oranges.

Expos. de la jeunesse, 1725 (voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401).

53. **Fruits de jardin.**

Sur une pierre carrée sont placées trois tiges de céleri, deux fleurs bleues, quatre pêches et une écuelle profonde en porcelaine bleu clair, dont la base et le pied sont en métal doré ainsi que les griffes qui attachent les anses. Au-dessus est suspendue une grappe de raisin. Un bosquet à gauche du mur.

Signé : *J.-B. Oudry 1725.*

H. 0,925; L. 0,747.
Musée de Schwerin, n° 773.

54. **Vase à anse en porphyre garni de fleurs.**

Pavots, chèvrefeuille, asters, tulipes, narcisses, œillets, pensées, viornes et différentes herbes.

A droite, une phalène et un nid de moineau avec trois petits qui ouvrent le bec du côté de la mère qui vole. A gauche, un quatrième petit, encore maladroit, s'efforce de rentrer au nid.

Signé : *J.-B. Oudry 1725.*

H. 0,785; L. 0,650.
Musée de Schwerin, n° 774.

55. **Canard sauvage et bécassines.**

Sur une console de pierre, près d'une fontaine, se trouvent, à gauche, des grenades ouvertes ; à droite, un vase en céladon blanc monté d'argent, au couvercle duquel est piquée une branche d'oranger. Entre les grenades et le vase sont accrochés au mur un canard sauvage et deux bécassines. A gauche, un fond de paysage d'automne.

Signé et daté : *1725.*

H. 0,95; L. 1,28.
Expos. de la jeunesse, 1725 (voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401).
Vente Denain, 7 avril 1893.

56. **Le violon.**

Sur une table de chêne, à côté de grappes de raisin noir et de pêches, est posée une sorte de clarinette sur

un cahier de musique ouvert. Derrière, sur une pile de bouquins, un violon appuyé.

Signé et daté : *1725*.

H. 0,60; L. 0,75.

Ce tableau est probablement le même que celui qui a paru, sous le n° 34, au Salon de 1741, désigné au Livret comme « un Devant de cheminée » appartenant à M. de Beringhen « pour son château d'Ivry ».

Expos. de l'École française organisée à Paris, en 1860, par Ph. Burty (n° 217).

Ancienne collection H. Didier.

Vente Denain, 7 avril 1893.

* *

57-62. *Commande royale* (exercice 1726).

« Six tableaux, dont quatre de 5 pieds en quarré (1,62) et deux de 5 pieds (1,62) de haut sur 2 pieds 1/2 (0,75) de large :

Une outarde;

Des poissons et oiseaux;

Différents gibiers;

Oiseaux et fruits;

Oiseaux des Indes;

Un renard et oiseaux des Indes. »

Ces six tableaux ont été livrés au roi en 1725. Il nous a été impossible de les identifier.

Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 363.

* *

63. **Gibier mort.**

Un lièvre, un perdreau, pendus par les pattes; un fusil de chasse, un vase de marbre renversé, une boîte à poudre, le tout réuni à terre près d'un socle de pierre. Fond de paysage.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1728*.

H. 0,76; L. 1,25.

Vente de Mme Lelong, 27 avril-1er mai 1903.

64. **Bas-relief peint.**

« Un tableau peint en bas-relief représentant Silène,

barbouillé de mûres par la nymphe Églé. » (*Livret du Salon de 1738.*)

Signé : *J.-B. Oudry 1730.*

Ce tableau est apparemment le même que celui qui passait, en 1770, à la Vente de La Live de Jully, ainsi décrit au Catalogue :

« *Un Bacchanale.* Silène ivre est assis sur une draperie à terre; une nymphe paraît fâchée de sa situation; des Amours le considèrent avec douleur; d'autres jouent ensemble. *Peint en 1730*, d'après un bas-relief de bronze de François Flamand » (cf. le n° 77 ci-dessous du Salon de 1743).

H. 0,50; L. 1,08.

Salon de 1738.

Vente de Charles Antiq (23-25 avril 1895).

65. **Un ananas.**

Dans un pot placé sur une plinthe de pierre.

Signé et daté : *1733.*

H. 1,28; L. 0,90.

Gravé par *Guélard.*

Palais de Versailles (dessus de porte de la bibliothèque de Marie-Antoinette, pièce 122).

Voy. *Chronique des Arts*, 1895, p. 153.

66. **La Basse.**

Une basse est appuyée contre un tabouret doré sur lequel est ouvert un cahier de musique; à droite, contre le mur, une épée cravatée d'un nœud de taffetas bleu.

Signé : *J.-B. Oudry 1734.*

H. 0,81; L. 0,99.

Louvre (collection La Caze), n° 673.

67. **Le Tapis de Turquie.**

« Des paniers de chasse renversés, une terrine » (une soupière?) « en argent sur un tapis de Turquie et un fond d'architecture ». (*Livret du Salon de 1743.*)

La soupière est de style rococo. A droite, un faisan mort. Plus bas, un panier renversé avec des lièvres morts; plus loin, à droite, un autre panier et deux carniers sur le couvercle.

Signé : *J.-B. Oudry 1738.*

H. 1,20; L. 1,71.

Salons de 1738 et 1743.

Musée de Stockholm, n° 870.

68. **Nature morte.**

« Un rond à fond blanc représentant un Lapin et une Perdrix, appartenant à M. Boucher, professeur. »

Salon de 1739.

Ce tableau ne figure pas au *Catalogue* de la vente Boucher en 1771.

69. **Devant de cheminée.**

« ... Une table à ouvrage sur laquelle il y a de la tapisserie. Ce tableau appartient à M. le Premier » (M. de Beringhen, premier écuyer du roi), « pour son château d'Ivry ».

Salon de 1741, n° 33.

70. **Un oranger.**

Dans un vase de porcelaine, peint pour M. de Beringhen.

Salon de 1741.

71. **Tête bizarre d'un cerf, pris par le roi, le 3 juillet 1741.**

H. 1,15; L. 0,70.

Peut-être le n° 36 du Salon de 1741.

Palais de Fontainebleau (appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 901.

72. **Tête de cerf pris en 1741.**

H. 0,83; L. 0,70.

Palais de Fontainebleau (appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 903.

73. **Tête bizarre d'un cerf pris par le roi, à Fontainebleau, au mois d'avril 1742.**

H. 1; L. 0,85.

Salon de 1742, n° 37.

Palais de Fontainebleau (appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 902.

74. **Provisions de cuisine.**

« Un lièvre et un gigot de mouton. »

Peint pour la salle à manger de M. DE VAIZE.
SALON DE 1742.

75. **Provisions de cuisine.**

« Un lièvre et un canard accroché contre le mur. Plus bas sont des bouteilles, du pain et du fromage... » Ce tableau « cintré, de 4 pieds 1/2 (1,50) de haut... est destiné pour un dessus de cheminée de la salle à manger de M. JOMBERT ».

Voy. aux « DESSINS ».
SALON DE 1742.

76. **Gibier mort.**

« Un faisan attaché par la patte, un lapereau et une perdrix. »

« De 3 pieds » (0,98).
« Appartenant à M. DUPUIS, jardinier du roi. »
SALON DE 1743.

77. **Bas-relief peint.**

« Un bas-relief de bronze sur un fond de tapis, représentant *Silène barbouillé de mûres par la nymphe Églé;* imité de celui qui appartient au Roy. »

SALON DE 1743.
Cf. le n° 64 ci-dessus du Salon de 1738.

78. **La Grüe morte.**

L'oiseau, de grandeur naturelle, est pendu par les pattes à un tronc d'arbre; il présente le ventre et écarte les ailes.

H. 1,62; L. 1,27.
Peint pour M. de La Peyronie. Voy. la note du n° 107 ci-dessous.
SALON DE 1745, n° 36.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 804.

79. **Jacinthes et tulipes.**

« Un tableau en largeur de 5 pieds (1,62) sur 4 (1,30)

de hauteur, appartenant à M. de La Bruyère ; il représente un vase rempli de fleurs, et entre autres des jacinthes que le Roy a fait venir de Hollande. A côté dudit vase paraît un coin de planches de tulipes, peintes d'après celles du jardin du sieur de La Bruyère, ainsi que les autres fleurs. »

Salon de 1745.

80. **« Un vase de marbre dans une niche ».**

Ce tableau appartenait en 1746 à M. Berger.
Salon de 1746.

81. **« Un petit tableau de fleurs où il y a un nid d'oiseaux ».**

Salon de 1747.

82. **La caffetière.**

« Un vase à brûler des parfums, une caffetière d'argent et des bouteilles bouchées. »

Salon de 1747.

83. **Gibier mort.**

« Une perdrix rouge, groupée avec un lapin ; des citrons et oranges et une bouilloire. »

Salon de 1747.

84. **Tête bizarre d'un cerf.**

Peinte à Marly, le 30 avril 1749.
Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 373.

85. **Tête bizarre d'un cerf** pris par le roi dans la forêt de Compiègne, le 10 juillet 1749.

Le tableau porte l'inscription suivante : *Attaqué et pris à la Michelette. P. M.*

H. 1,10; L. 0,92.
Salon de 1750.
Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses, cabinet). *Inventaire*, n° 900.

86. **Tête d'un cerf.**

Tête d'un cerf pris par le roi dans la forêt de Fontai-

nebleau, le 16 novembre 1750. Le tableau porte l'inscription suivante : *Attaqué à la Basse-Pommeraye et pris à la Mare aux Évées : P. M.*

H. 1,72; L. 1,08.

Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 899.

87. **Une perdrix tuée par le roi.**

« Une perdrix que le Roy a tirée et envoyée à l'auteur pour la peindre pour son étude, attendu la singularité de son plumage. » (*Livret du Salon.*)

Salon de 1750, n° 35.

88. **Gibier mort.**

« Un petit tableau d'environ trois pieds (0,97) sur deux (0,65) représentant un lièvre, une perdrix rouge et deux bécassines. »

Salon de 1750.

89-90. **Oiseaux morts.**

« Un geai et un loriot pendus par les pattes. »

Salon de 1751.

91. **Gibier mort.**

« Un lapereau et une perdrix grise pendus par les pattes. »

Salon de 1751.

92. **Bas-relief peint.**

D'après un plâtre de François Flamand.

H. 3 pieds (0,97); L. 4 pieds (1,30).
Salon de 1751.

93. **Tête bizarre de cerf.**

Pris par le roi au mois de juillet 1752.

Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 361.

94. **Étude d'objets blancs.**

« Une oie, une tasse en porcelaine blanche avec de la crème dedans, une bougie blanche dans un chandelier

d'argent, une serviette de table, une feuille de papier blanc, claire sur le mur, d'environ 31 pouces de haut (0,84) sur 26 de large (0,70). »

Signalé dans l'ancienne COLLECTION DU COMTE DE TESSIN, à Stockholm (voy. Lespinasse, *Bull. de la Soc. d'Hist. de l'Art français*, 1911, p. 332).

Ce tableau semble pouvoir être identifié avec le n° 23 du SALON DE 1752, ainsi décrit au Livret : « Autre [tableau] de 3 pieds (0,97) sur 2 1/2 (0,82) représentant sur un fond blanc *tous objets blancs*, comme canard blanc, serviette damassée, porcelaine, crème, bougie, chandelier d'argent et papier. »

95. **Étude d'objets colorés.**

Pendant du numéro précédent, ce tableau représente « sur un fond de planche de sapin *tous objets coloriés*, tels qu'un faisan, un lièvre, une perdrix rouge ».

H. 2 pieds 1/2 (0,82); L. 3 pieds (0,97).

SALON DE 1753, n° 24.

Ce tableau, qui faisait partie de la COLLECTION DAMERY, en 1761 (voy. Gougenot, *loc. cit.*, p. 400), est ainsi décrit par P. Rémy, dans son *Catalogue d'une vente d'art* (9 avril 1764) :

« Un lièvre et un faisan liés avec une corde qui tient à un clou à crochet; une perdrix rouge est au bas : ce tableau, qui a été fait avec soin, en l'année 1753, sur toile, qui représente (à faire illusion) un panneau de trois planches de sapin, porte trois pieds (0,97) de haut sur deux pieds (0,65) de large ».

96. **Gibier et oranges.**

« Un petit tableau, représentant un lièvre, une perdrix et des oranges; du cabinet de M. HULST. »

SALON DE 1753.

97. **Provisions de cuisine.**

« Un faisan groupé avec un lièvre, un pâté de jambon, du pain, des raves, etc., formant le reste de la composition. Ce tableau est placé dans la salle à manger de M. RŒTTIERS, orfèvre ordinaire du Roy. »

H. 5 pieds; L. 3 1/2 (soit 1,62 sur 1,13).

SALON DE 1753, n° 35.

98. **Lapereaux et oiseaux.**

« Deux lapereaux, un pique-bois et un rouge-gorge : du cabinet de M. Vergne. »

« Petit tableau peint *sur bois.* »

Salon de 1753, n° 37.

* *

N. B. — Les toiles suivantes, non datées, sont cataloguées selon l'ordre alphabétique des collections : 1° publiques, 2° privées.

99. **L'Aiguière d'or.**

Sur une table de marbre sont posés, à gauche, une grande aiguière d'or; au centre, trois perdrix; à droite, un fruitier en argent rempli de pêches; au second plan, une corbeille en osier garnie de prunes et raisins noirs. Au mur est accrochée une quatrième perdrix.

H. 1,10; L. 0,40.

(*Renseignements communiqués par M. Renard, conservateur du Musée.*)

Musée d'Alençon, n° 152.

100. **Deux Hérons.**

L'un blanc à ailes bordées de rouge; l'autre gris moucheté, près d'une console en pierre chargée de fruits. Au milieu, une branche de cerisier.

H. 1,25; L. 1,15.

Palais de Compiègne.

101. **Guirlande de fruits et légumes.**

Navets, salade, artichauts, oignons, choux, feuilles d'acacias, radis roses, champignons, concombre, chardons, fleurs rouges. Au centre, voltigent quelques papillons et un petit oiseau gris.

H. 1,215; L. 1,218.

Musée de Schwerin, n° 768.

* *

102. **Provisions de cuisine.**

Pièce de mouton pendue à la muraille. Sur une saillie formant table, une bouteille de vin, une carafe à

moitié vide, une perdrix morte et des citrons sur un plat de Chine.

Signé.

H. 0,98; L. 0,74.
Vente Astruc, 11 avril 1878.

103. **Oiseau mort attaché par la patte.**

H. 6 pouces 6 lignes (0,17); L. 5 pouces 6 lignes (0,14).
Vente Blondel d'Azincourt, 17 février 1783.

104. **Même sujet.**

Pendant du précédent, dans la même collection.

105-106. **« Deux tableaux représentant des Poissons ».**

H. 18 pouces (0,48); L. 22 pouces (0,59).
Vente Conti, 8 avril 1777 (n° 2080).
Ancienne collection de l'abbé Crillon.

107. **Tête de cerf et cor de chasse.**

Vente Delaherche, 28 mars 1888.

108. **Gibiers, fruits et légumes.**

Une perdrix rouge accrochée à un arbre, un faisan jeté à terre à côté d'un panier rempli d'oignons, près duquel sont encore des prunes, des abricots, des navets et une fleur.

Vente Guillot de Montreuil, 3 avril 1866.

109. **Fruits et légumes.**

Des raisins, une pêche ouverte, des pommes réunies dans un vase de marbre déposé sur une table de pierre, où se trouvent aussi des pêches, un melon et des cardons, le tout se détachant sur un fond de paysage.

Pendant du précédent.
Vente Guillot de Montreuil, 3 avril 1866.

110. **L'Astronomie.**

« Une sphère armillaire, des lunettes astronomiques, etc. »

H. 36 pouces (0,95); L. 23 pouces 6 lignes (0,62).
Vente Julienne, 30 mars 1767 (n° 260).

111. **La Musique.**

« Deux livres de musique, un violon et une flûte traversière, attachés par un ruban à un clou. »

H. 36 pouces (0,95); L. 23 pouces 6 lignes (0,62).
VENTE JULIENNE, 30 mars 1767 (n° 260).

112. **La Peinture.**

« Une palette chargée, des pinceaux, un appui-main, des dessins et un rouleau de papier bleu attaché par un ruban. »

H. 36 pouces (0,95); L. 23 pouces 6 lignes (0,62).
VENTE JULIENNE, 30 mars 1767 (n° 261).

113. **La Sculpture.**

« Un buste en bronze, des outils de sculpteur et des estampes. »

H. 36 pouces (0,95); L. 23 pouces 6 lignes (0,62).
VENTE JULIENNE, 30 mars 1767 (n° 261).

114. **Gibier mort.**

Une perdrix rouge, un lièvre, des vanneaux et une bécasse.

H. 29 pouces (0,68); L. 36 pouces (0,88).
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

115. **Le Pâté.**

Un pâté dans un plat, des cardons, un canard, une perdrix auprès d'un panier de fruits; au-dessus, un faisan et un lièvre suspendus.

Toile cintrée du haut.
H. 1,75; L. 1,20.
VENTE MALLEZ, 30 mai 1885.

116. **Le garde-manger.**

Des entre-côtes accrochées à un mur, un poulet dans un plat, deux bouteilles et différents légumes.
Signé.

H. 0,77; L. 0,61.
VENTE MARQUISET, 28-29 avril 1890.

117. **Nature morte.**

« Un tableau plus haut que large, représentant un faisan et un carré de mouton accrochés à un clou sur un fond de planche imitée. »

« Appartenant actuellement (en 1761) à M. DE SAINT-HILAIRE, maître d'hôtel du Roy » (Gougenot, *loc. cit.*, p. 400).

118. **Un clavecin de Ruckers.**

Ce tableau a passé en vente le 26 mai 1755 (*Affiches, Annonces et Avis divers*, 1755, p. 317).

119. **« Un blaireau et des pêches ».**

Ce tableau a passé en vente le 3 février 1777 (*Affiches, Annonces et Avis divers*, 1777, p. 151).

APPENDICE.

Sous le titre de : *Recueil de Dessus de porte inventés par un des plus habiles maîtres*, Huquier a publié une suite de sept gravures, qu'il a très vraisemblablement exécutées d'après des tableaux de son ami Oudry.

Voici la description de ce *Recueil :*

120. **Frontispice.**

Décor de style rocaille. Vers la gauche, un perroquet perché sur sa cage tend le cou dans la direction d'un chat qui s'approche, à droite.

Gravé par Huquier. — H. 0,185; L. 0,170.

121. **Nature morte.**

Au-dessous d'un tronc d'arbre, deux lapins, un canard et deux bécasses attachés par les pattes ou posés sur un mur. A gauche, deux grenades et une rose trémière. A droite, une gourde et une poudrière.

Gravé par Huquier. — H. 0,215; L. 0,170.

122. **Nature morte.**

Attachés à un tronc d'arbre ou posés sur un mur, un faisan, un canard et trois perdrix réunis. A droite, une plante décorative.

Gravé par Huquier. — H. 0,215; L. 0,170.

123. **Nature morte.**

Sur une pierre, un perroquet, une grappe de raisins et deux fruits. Plus bas, un fusil appuyé contre un pilastre, un faisan, une perdrix, deux bécassines et un courlis, avec une gourde et une poudrière.

Gravé par Huquier. — H. 0,215; L. 0,170.

124. **Nature morte.**

Tronc d'arbre auquel sont attachées deux perdrix. Au-dessous, un butor étendu et un sac de cuir.

Gravé par Huquier. — H. 0,17; L. 0,22.

125. **Nature morte.**

Sur une planche, sont réunis un lièvre, une raie, des choux dans un panier, un chapon plumé. A gauche, un vase avec des fleurs. A droite, une corde terminée par une boucle.

Gravé par Huquier. — H. 0,17; L. 0,22.

126. **Nature morte.**

Sur une pierre, une mappemonde, une guitare, un violon, un archet, deux cahiers de musique, une palette et des pinceaux, un bougeoir. Au centre, un pot de fleurs.

Gravé par Huquier. — H. 0,17; L. 0,22.

IV. *Chiens en arrêt, Chiens gardant du gibier mort, Chiens au repos, Chiens se battant.*

127. **Chien gardant du gibier mort.**

Signé : *J.-B. Oudry 1720.*

H. 0,97; L. 1,52.
ANCIENNE COLLECTION DU BARON HÜE, à Fontainebleau.
VENTE (HÔTEL DROUOT), 16 mars 1901.
VENTE BARON D'A., 15 mai 1902.

128. **Chien gardant un lièvre mort.**

Signé : *J.-B. Oudry 1720.*

H. 0,97; L. 1,52.

Ancienne collection du baron Hüe, à Fontainebleau.
Vente (hôtel Drouot), 16 mars 1901.
Vente baron d'A., 15 mai 1902.

129. **Chien en arrêt devant des perdrix.**

Signé : *J.-B. Oudry 1720.*

H. 0,97; L. 1,52.
Ancienne collection du baron Hüe, à Fontainebleau.
Vente (hôtel Drouot), 16 mars 1901.
Vente baron d'A., 15 mai 1902.

130. **Le Chevreuil mort.**

Sur un perron est perché un faisan qu'un chien effraye. Sur les marches de l'escalier, un chevreuil mort. A gauche, un héron, des perdreaux, un filet, deux chiens courants. Autour du perron des roses trémières, un fusil appuyé contre le mur. Fond de feuillages.

Signé : *J.-B. Oudry 1721.*

H. 1,90; L. 2,55.
A figuré à l'Expos. de l'École française organisée à Paris, en 1860, par Ph. Burty.
Ancienne collection de Mme Lebeuf.
Londres, collection Wallace, n° 630.

131. **Le Loup mort.**

Sur une table de pierre, un pâté et un melon entamés, une corbeille de pêches, des liqueurs; à gauche, deux chiens courants couplés; à droite, un loup mort jeté sur le flanc.

Signé : *J.-B. Oudry, 1721.*

H. 1,90; L. 2,55.
A figuré à l'Expos. de l'École française organisée à Paris, en 1860, par Ph. Burty.
Ancienne collection de Mme Lebeuf.

132. **Chiens, renard mort et objets divers.**

Près d'une fontaine de marbre, à gauche, deux chiens assis, à droite un renard mort; sur le perron, contre lequel est appuyé un fusil, se trouvent une corbeille de fruits, un pâté, des pêches, des raisins, un melon, des verres. Au centre, une serviette blanche éta-

lée. Sur la droite une échappée sur la campagne éclairée du soleil couchant.

Signé : *J.-B. Oudry 1721.*

H. 1,90; L. 2,50.

Londres, collection Wallace, n° 626.

133. **Un chien blanc en arrêt sur deux perdrix.**

Signé : *J.-B. Oudry 1723.*

H. 1,30; L. 1,60.

Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 87.

Chateau de Wilhelmshöhe.

134. **Chien en arrêt sur deux cailles.**

Expos. de la jeunesse, 1723.

Mercure, juin 1723, p. 1174.

135. **Chien et gibier.**

Une outarde pendue par les pattes, vue de dos; auprès, un chien et un vase de porphyre.

H. 6 pieds (1,95); L. 4 pieds (1,30).

Expos. de la jeunesse, 1724 et 1725.

Voy. *Mercure*, juin 1724, p. 1389, et juin 1725, p. 1401.

136. **Chiens.**

Panneaux décoratifs représentant des chiens, pour un carosse de gala offert au roi par M. de Beringhen.

Peint en 1724.

Voy. *Mercure*, juin 1724; De Champeaux, *Hist. de la peinture décorative*, p. 257.

137. **Lévriers du roi.**

Miss et Turlu, levrette et lévrier de la meute de Louis XV.

Signé et daté : *1725.*

H. 1,30; L. 1,60.

Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376.

Palais de Fontainebleau, *Inventaire*, n° 384.

138. **Chien en arrêt sur une perdrix rouge.**

Expos. de la jeunesse, 1725.

Voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401.

139. **Chien flairant du gibier mort.**

A droite, au pied d'un socle contre lequel est appuyé un fusil, sont un lièvre et un faisan. A gauche, une chienne blanche, grimpant sur une pierre, flaire le gibier mort.

Signé et daté : *1725.*

H. 0,95; L. 1,28.
VENTE DENAIN, 7 avril 1893.

140. **Pointer en arrêt sur une perdrix.**

Signé et daté : *1725.*

H. 0,48; L. 0,59.
VENTES des 29 février et 15 mai 1908 (salles Christies), à Londres.

141. **Chien en arrêt sur un faisan.**

Signé et daté : *1726.*

VENTE DU COMTE RIBERT, 27 décembre 1852.

142. **Chiens du roi.**

Gredinette, Petite-Fille et Charlotte, chiens de la meute de Louis XV, faisant lever deux perdrix rouges cachées dans les blés.

Signé et daté : *1727.*

H. 1,31; L. 1,58.
Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU, Catalogue de 1831, n° 113.

143. **Levrettes du roi.**

Mignonne et Sylvie, levrettes de la meute de Louis XV.

Signé et daté : *1728.*

H. 1,30; L. 1,60.
Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU, *Inventaire*, n° 385.

144. **Portrait d'un carlin.**

De poil blanc, les oreilles coupées, il est debout, portant au cou un collier de ruban rouge muni de grelots. Fond de verdure.

Signé : *J.-B. Oudry 1730.*

H. 0,54; L. 0,65.
Musée de Lille.

145. **Deux chiens gardant du gibier.**

Fond de paysage.
Signé : *J.-B. Oudry, 1730.*

H. 0,97; L. 1,30.
Collection Goumois, de Besançon.
Vente Dumont, de Lyon, 2-3 mai 1910.

146. **Chiens du roi.**

Deux chiens blancs (Cadet et Hermine?) sur un faisan blanc marqué de bleu et d'aurore.

H. 1,30; L. 1,62.
Peint entre 1722 et 1732 pour être placé à Versailles.
Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376.

147. **Chienne du roi.**

Blanche, debout, vue de trois quarts de face et présentant le côté droit, elle tourne la tête vers la gauche, en arrêt sur un faisan. Fond de paysage.

H. 1,22; L. 1,56.
Peint entre 1722 et 1732 pour le roi.
Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376.
Louvre, n° 666.

148. **Chienne du roi.**

Lise, chienne de la meute de Louis XV, en arrêt sur deux faisans, tandis qu'un troisième prend son vol. Dans le fond, à droite, une petite rivière, un pont et une maison de paysan.

H. 1,30; L. 1,60.
Peut être identifié avec le tableau mentionné sous le titre : « Un chien blanc (Lune?) et trois faisans dont un vole », peint pour Versailles entre 1722 et 1732 (voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376).
Palais de Fontainebleau.

149. **Chiens du roi.**

Perle et Ponne en arrêt.

H. 1,60; L. 2.

Peint entre 1722 et 1732 (voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376).

Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses, cabinet). *Inventaire*, n° 2243.

150. **Chien du roi.**

Polydore, chien de la meute de Louis XV.

H. 1,30; L. 0,58.

Peint entre 1722 et 1732 (voy. Engerand, *Inventaire*, p. 375-376).

Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses, cabinet). *Inventaire*, n° 587.

151. **Chiens et gibier.**

Dans un parc, sur un perron, est perché un faisan qu'effraie un chien d'arrêt; au bas des marches sont un chevreuil, un héron et des perdrix morts; à gauche, deux chiens courants couplés.

Signé : *J.-B. Oudry 1732.*

H. 0,81; L. 1,24.

Paris, Petit Palais (collection Dutuit).

152. **Chien en arrêt sur une perdrix rouge.**

Signé et daté : *1732.*

H. 0,90; L. 1,16.

Vente de Villars, 13 mars 1868.

153. **Chien caniche.**

« Le petit chien du Gouverneur. »

Il est assis, tourné vers la droite et ramenant la tête vers la gauche. Fond d'arbres et de buissons. A droite, une source.

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 0,457; L. 0,555.

Tableau donné en présent par Oudry au gouverneur (de Schwerin ?) le 15 janvier 1739.

Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 92 et suiv.

Musée de Schwerin, n° 782.

154. **Chien blanc en arrêt.**

Sur un faisan qui se tapit dans des broussailles.

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 0,75; L. 1,26.
Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 87.
CHATEAU DE WILHELMSHÖHE.

155. **Chien en arrêt.**

Un chien d'arrêt blanc, dans un marais, s'élance sur deux cailles.

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 0,75; L. 1,26.
Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 87.
CHATEAU DE WILHELMSHÖHE.

156. **Le chien basset « Pehr ».**

Il est assis, présentant le flanc droit et tournant sa tête vers la gauche. A droite, un fusil appuyé contre un mur. Au-dessus du chien, un faisan et un lapin attachés à un clou par les pattes de derrière.

Signé : *J.-B. Oudry 1740.*

H. 1,35; L. 1,09.
SALON DE 1740.
Gravé par *P. Aveline.*
Peint pour le comte de Tessin.
MUSÉE DE STOCKHOLM, n° 864.

157. **Chien en arrêt.**

Un tableau « de 5 pieds (1,62) en largeur sur 4 (1,30) de hauteur, représentant un chien en arrêt sur une perdrix rouge ».

SALON DE 1740.

158. **Chiens et oiseaux.**

« Un coin d'architecture, sur lequel est posé une guitare et de la musique; dans le bas, deux chiens de chasse, un Oiseau Royal et un faisan pintelé. »

Peint pour la salle à manger de SAMUEL BERNARD, 43, rue du Bac (cf. le n° 236).
Voy. *Réunions des Soc. de Beaux-arts des départements*, t. XIV, 1890, p. 147, et t. XVII, 1893, p. 299.
SALON DE 1742, n° 32.

159. **Épagneul en arrêt.**

Un petit épagneul brun en arrêt sur une perdrix, au pied d'un arbre.

Signé : *J.-B. Oudry 1742.*

H. 0,795; L. 1,01.

Acheté par le comte de Tessin, en 1742, pour la reine Louise Ulrique.

Musée de Stockholm, n° 866.

160. **Un chien du roi sur une perdrix rouge.**

Il est en arrêt sur une perdrix rouge au milieu de hautes herbes.

Signé et daté : *1742.*

H. 1,10; L. 1,40.

Peint pour la salle à manger du château de Choisy (voy. Engerand, *Inventaire*, p. 368).

Salon de 1743, n° 48.

Paris, Muséum d'histoire naturelle, Cabinet du directeur.

161. **Le chien au tabouret.**

« Un devant de cheminée représentant un chien d'après nature; un tabouret de canne, sur lequel est posé une musette, des estampes et des livres. Ce tableau appartient à M. Watelet, receveur général des Finances. »

Voy. aux « Dessins ».

Salon de 1742.

Collection de M. Léon Rattier, au château de Jeand'-leurs.

162. **Chiens et nature morte.**

« Un grand tableau de 10 pieds carrés (3,25), appartenant au Roy, qui est placé sur le buffet de la salle à manger du château de Choisy, lequel représente une fontaine vue par l'angle, des pampres qui s'étendent dessus, et, dans le milieu du bas, un sanglier et un chevreuil, d'un côté un barbet qui surprend un héron dans des roseaux, à l'autre bout deux chiens couchants, un faisan et un lièvre attaché, et, dans le coin, des paniers de chasse avec quelque gibier. »

Voy. Engerand, *Inventaire*, p. 368.
SALON DE 1743.

163. **Un chien du roi.**

« Autre portrait de chien couchant aussi fait pour le Roy et posé dans la même salle. » (La salle à manger du château de Choisy.)

Cf. le n° 160 ci-dessus.
SALON DE 1743, n° 49.

164. **Chienne et perroquet.**

Zaza, petite chienne épagneule, devant un perroquet, sur le bord d'un piédestal.

Signé : *J.-B. Oudry 1746.*

H. 0,88; L. 0,88.
VENTE (hôtel Drouot), 22 avril 1873.

165. **Chiens et perroquet dans un parc.**

Un ara perché sur un vase en bronze agace trois chiens qui le regardent sans pouvoir l'atteindre. Au second plan, une fontaine au bout d'une allée d'arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1747.*

H. 1,83; L. 1,41.
VENTE MARQUIS D'HARCOURT, 2 avril 1873.

166. **Chien gardant un butor.**

Au centre, un butor mort, attaché par la patte à un tronc d'arbre, est étalé sur le sol. Au-dessus est une perdrix attachée par les pattes au même tronc d'arbre. Sur la droite, un chien blanc, assis, tourne la tête dans la direction du gibier.

Signé : *J.-B. Oudry 1747.*

H. 1,20; L. 1,62.
SALON DE 1748.
LOUVRE, n° 668.

167. **Chien en arrêt sur une perdrix.**

Dans un bois, au pied d'un arbre au tronc noueux enlacé de lierre, un chien de chasse blanc, tourné vers

la gauche, fixe une perdrix blottie dans un bouquet de bruyères.

Signé : *J.-B. Oudry 1747.*

H. 1,25; L. 1,56.
VENTE (hôtel Drouot), 22 avril 1873.

168. **Chiens et gibier mort.**

Deux chiens, dont l'un dort, gardant un lièvre et une perdrix attachés à une branche d'arbre.

Au dos, l'inscription : *Peint pour le roy par J.-B. Oudry, 1747.*
Cuivre. — H. 0,17; L. 0,21.
SALON DE 1748, n° 32.
VENTE DE Mme OGER DE BREARF, 17 mai 1886.

169. **Chien en arrêt sur deux faisans dans des blés.**

Au dos, l'inscription : *Peint pour le roy par J.-B. Oudry, 1747.*
Cuivre. — H. 0,17; L. 0,21
SALON DE 1748, n° 33.
VENTE DE Mme OGER DE BREARF, 17 mai 1886.

170. **Chien en arrêt.**

« Sur des faisans, dont un pintelé. »

[Peint pour M. DE TRUDAINE et destiné à être placé dans son château de Montigny (cf. le n° 240).]
H. 4 pieds (1,30); L. 5 pieds (1,62).
SALON DE 1748, n° 22.

171. **La « petite chienne ».**

Elle est représentée « sortant de sa loge ».

Ce tableau appartenait à M. de SAVALETTE, garde du Trésor royal, au château de Magnanville.

SALON DE 1748, n° 26.

172. **Chien et canards sauvages.**

Un chien de chasse, en arrêt dans les roseaux, a saisi un canard sauvage. Une cane se débat, cherchant à gagner le cours d'eau. Fond de paysage.

Signé et daté : *1749.*

H. 0,95; L. 1,58.

VENTE D'HAUTPOUL, 29 juin 1905.
COLLECTION FOINARD.

173. **Chiens et gibier.**

Deux chiens, un braque et un épagneul, un panier à gibier, contre lequel il y a un faisan et deux lapereaux dessus. A côté, une gibecière et une boîte à poudre.

De 4 pieds 4 pouces (1,40) de haut sur 4 pieds 5 pouces (1,42) de large.
Pour la salle à manger de Mme de Pompadour, à Bellevue.
SALON DE 1750.
VENTE DE LA Mise DE POMPADOUR, 28 avril 1766 (n° 12).

174. **Épagneul en arrêt.**

« Un chien épagneul en arrêt devant deux perdrix dans des blés. »

4 pieds 4 pouces (1,40) de haut sur 4 pieds 5 pouces (1,42) de large.
Pour la salle à manger de Mme de Pompadour, à Bellevue.
SALON DE 1750.
VENTE DE LA Mise DE POMPADOUR, 28 avril 1766 (n° 12).

175. **Lévriers.**

« Deux lévriers, l'un flairant un lièvre. On y voit le château de Bellevue dans le lointain. »

Le lièvre est accroché à un arbre.

H. 4 pieds 4 pouces (1,40); L. 4 pieds 5 pouces (1,42) de large.
SALON DE 1750.
VENTE DE LA Mise DE POMPADOUR, 28 avril 1766 (n° 12).

176. **Bataille de chiens.**

Deux dogues, dans une cuisine, se battent pour un quartier de mouton.

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

H. 0,700; L. 0,925. Cf. le dessin de l'ALBERTINA.
SALON DE 1750.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 798.

177. **Chiens et gibier mort.**

Deux chiens d'arrêt blancs, un braque et un épa-

gneul, l'un debout, l'autre couché, regardent un lièvre et un courlis accrochés à un arbre. Au fond, un mur et un buisson.

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

H. 0,738; L. 0,922.
SALON DE 1750.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 799.

178. **Chiens et gibier.**

« Deux chiens; l'un endormi; l'autre qui veille; un lièvre et une perdrix attachés à un arbre. »

SALON DE 1750.

179. **Le chien à la jatte.**

« Un devant de cheminée représentant un chien avec une jatte auprès de lui. »

H. 1,15; L. 1,31.
SALON DE 1751.
LOUVRE, n° 671.

180. **Le chien à la jatte.**

Un chien d'arrêt, blanc, au chenil près d'une jatte d'eau.

Signé et daté : *1751.*

H. 0,92; L. 1,12.
VENTE DE MADAME C***, 7-8 décembre 1908.
COLLECTION FOINARD.

181. **« Le Portrait d'un chien » (?).**

SALON DE 1751.

182. **« Un buffet pour une salle à manger ».**

SALON DE 1751.

183. **« Un dogue en repos ».**

SALON DE 1751.

184. **Chiens et gibier mort.**

Près d'une base de colonne, un chevreuil et une perdrix rouge sont attachés à une branche d'arbre par les pattes. Devant, deux canards sauvages gisent à terre.

Sur la gauche, deux chiens couplés. Fond de paysage. Signé : *J.-B. Oudry 1752.*

H. 0,738; L. 0,922.
SALON DE 1753, n° 25.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 800.

185. **Chiens et gibier.**

« Petit tableau représentant deux chiens, dont l'un dort; un lièvre attaché à un arbre. Du cabinet de M. de LA LIVE DE JULLY. »

« Peint sur bois. »
SALON DE 1753.
Au catalogue de la VENTE DE LA LIVE DE JULLY, en 1770, ce tableau est ainsi décrit : « Deux chiens de chasse, l'un couché à terre, l'autre sur ses pattes; ils regardent un lièvre et une perdrix, proches d'un arbre. »

186-187. **Les chiens de Mme d'Auriac.**

« Deux tableaux sous le même numéro. »

SALON DE 1753, n° 36.

188. **Chien et renard mort.**

« Un renard mort, un chien qui paraît aboyer, un ramier, un pivert, un courlis et un geai. » (*Livret du Salon de 1753.*)

Au catalogue de la VENTE DE LA LIVE DE JULLY, en 1770, ce tableau est décrit ainsi : « Un chien de chasse qui paraît aboyer en regardant un renard, une bécasse et un autre oiseau attachés avec une corde à une branche d'arbre. Un pigeon et un autre oiseau mort. Fond de paysage. Peint en 1753. »
H. 22 pouces 9 lignes (0,62); L. 28 pouces 6 lignes (0,75).

189. **Une chienne allaitant ses petits.**

« De 4 pieds (1,30) sur 3 de haut (0,97), de forme ovale... Ce groupe, dit le Livret du Salon, est éclairé du soleil. »

SALON DE 1753.
Nous croyons pouvoir identifier ce tableau, qui produisit une si grande impression au Salon de 1753, avec une toile de mêmes dimensions, sans n° et sans nom d'auteur,

égarée dans la salle Cogniet, au Musée d'Orléans, et qui représente, également « éclairée du soleil », une *Chienne couchée allaitant ses petits* (*au nombre de six*). Ce dernier tableau, — ou une réplique de celui-ci, — a été lithographié par *Tabariès de Gransaigne* sur une planche de H. 0,24; L. 0,36.

Une *Chienne allaitant ses petits* (?), par Oudry, passait, le 28 février 1859, à la vente Castellani.

190. **Une chienne braque « allaitant deux petits chiens ».**

Elle est figurée, « dans sa loge, couchée sur de la paille ».

H. 22 pouces (0,60); L. 26 pouces (0,70).

Gravé par *Daullé*. = La gravure a paru au Salon de 1759.

L'original a passé à la vente du marquis de Marigny-Ménars, février 1782.

Ce tableau peut être identifié avec celui du Musée de Narbonne (n° 141), qui est signé : *J.-B. Oudry, 1754*, et qui représente également une chienne blanche, couchée, presque de profil, dans sa niche. Un de ses deux petits tète, l'autre dort allongé entre ses pattes. Par une lucarne située à gauche, un rayon de soleil pénètre et éclaire la tête et la moitié du corps de la chienne. Cette toile mesure 0,64 de hauteur sur 0,79 de largeur. Elle appartenait, avant 1860, à M. Peyre. (*Renseignements communiqués par M. L. Berthomieu, conservateur des Musées de Narbonne.*)

* *

N. B. — Les œuvres suivantes, non datées, sont classées selon l'ordre alphabétique des collections publiques et privées.

191. **Chien et gibier mort.**

A gauche, un chien de chasse au pelage blanc, assis de profil, flaire le gibier suspendu à une branche d'arbre, un lièvre, une perdrix rouge et un faisan. Au fond, des roses trémières.

H. 1,25; L. 0,97.

Musée d'Amiens.

192. **Chien et gibier mort.**

Un chien blanc taché de brun, couché, la tête posée sur ses pattes de devant, garde un lièvre et deux canards sauvages suspendus aux branches d'un arbre et une bécasse et des perdrix jetées au pied.

H. 1,16; L. 1,70.
Musée de Besançon.

193. **Chiens et gibier mort.**

H. 1,90; L. 1,27.
Londres, coll. Wallace, n° 623.

194. **Chien et faisans.**

H. 1,12; L. 1,48.
Londres, coll. Wallace, n° 625.

195. **Chiens se disputant un lièvre.**

Deux chiens, dont un bouledogue, se disputent un lièvre attaché par les pattes de derrière à une souche d'arbre.

H. 0,80; L. 100.
Musée du Mans, n° 262.

196. **Combat de chiens.**

Deux chiens de chasse, l'un roux et l'autre blanc, dans l'attitude de la lutte, se mordent férocement.

H. 0,70; L. 0,90.
Musée de Marseille, n° 364.

197. **Épagneul près d'un coussin.**

Blanc, marqué de feu, tournant la tête à droite; derrière, un coussin rosé et passementé d'argent. Dans l'angle, à gauche, une gimbelette.

H. 0,44; L. 0,52.
Ancienne coll. Cacault.
Musée de Nantes.

198. **Chien d'arrêt et gibier.**

Sur un talus, entre deux troncs d'arbres, un chien noir marqué de feu, en arrêt sur une perdrix morte suspendue à une branche. Une mare sur le devant.

Signé : *J.-B. Oudry*.

H. 1,20; L. 1,09.
Musée d'Orléans.

199. **Chien en arrêt.**

Un chien noir et blanc, tourné vers la gauche, en arrêt sur deux perdrix rouges. Fond de paysage.

H. 0,835; L. 1,523.
Musée de Schwerin, nº 805.

200. **Braque en arrêt.**

Un braque blanc qui, tourné vers la droite, chasse un faisan d'une touffe d'herbe. Fond de paysage.

H. 0,835; L. 1,523.
Musée de Schwerin, nº 806.

201. **Chien en arrêt.**

Chien, noir et blanc, en arrêt sur un faisan, dans des broussailles.

H. 0,70; L. 1,10.
Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 87.
Salle de billard du chateau de Wilhelmshöhe.

202. **Chiens et gibier mort.**

Deux chiens gardent une biche et des perdreaux morts gisants sur le sol. Un pied de roses trémières croît près d'un pilastre, sur lequel est posé une corbeille de fruits.

H. 2,92; L. 1,44.
Primitivement dans la salle a manger du banquier Law.
Vente baron Clary, 2 mai 1772.
Vente (hôtel Drouot), 3 avril 1884.
Vente baron d'A., 15 mai 1902.

203. **Le lévrier et les lapins.**

« Un lévrier fait lever un lapin qui devient attentif au bruit qu'il entend, tandis que d'autres petits lapins s'amusent sans s'occuper du danger qui les menace. »

H. 0,54; L. 1,40.
Vente Coutan, 19-20 mars 1844.

204. **Chien en arrêt.**

« Un chien blanc en arrêt sur un faisan, dans un paysage en forme de frise; tableau bien conservé et du beau faire de ce peintre. »

H. 0,54; L. 1,40.

Vente Coutan, 19-20 mars 1844.

205. **Épagneul sur un héron.**

Un épagneul blanc, marqué de feu, tient dans sa gueule la patte d'un héron, qu'il vient de surprendre dans des roseaux.

H. 1,15; L. 1,55.

Anciennes collections de M. de Nugent, château des Mesnuls (Seine-et-Oise), et de Mme la Mise d'Espagnet, à Aix-en-Provence.

206. **Chien et faisan.**

« Caché dans des genêts, au pied d'un chêne, un braque blanc moucheté est en arrêt sur un coq faisan qui marche vers la gauche. Une huppe s'envole. Au delà d'une rivière, on découvre une campagne boisée et, à l'horizon, une montagne. »

H. 0,84; L. 1,06.

Vente baron d'Ivry, 7 avril 1884.

207. **Braque en arrêt.**

Au pied d'un arbre entouré de pampres, il arrête deux perdrix.

H. 0,84; L. 1,06.

Vente baron d'Ivry, 7 avril 1884.

208. **Chienne en arrêt.**

Vue de profil, tournée vers la gauche, une chienne blanche, tachetée de noir, est en arrêt sur deux perdrix cachées derrière une touffe de genêts, près d'un massif de verdure. A droite, la campagne, où coule une rivière.

H. 0,85; L. 1,35.

Vente baron d'Ivry, 7 avril 1884.

209. **Chienne blanche tachée de feu.**

Flairant un faisan sous une plante fleurie.

H. 1,28; L. 1,25.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.
VENTE BEÈCHE, 9 mai 1904.
COLL. DUCRAY.

210. **Chienne noire et blanche.**

En arrêt devant un pied de genêt.

H. 1,28; L. 1,25.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.
VENTE BEÈCHE, 9 mai 1904.
COLL. FABRE-LUCE.

211. **Chien blanc à taches brunes.**

En arrêt sur deux cailles cachées sous des épis de blé mêlés de fleurs des champs.

H. 1,28; L. 1,25.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.
VENTE BEÈCHE, 9 mai 1904.
COLL. FABRE-LUCE.

212. **Chien en arrêt sur deux faisans.**

Dans un paysage traversé par une rivière.

Bois; H. 0,21; L. 0,30.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.

213. **Chien griffon.**

Blanc, les oreilles grises pendantes, les pattes et la queue tordues, marchant de gauche à droite dans un paysage.

Signé.

Bois; H. 0,48; L. 0,57.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.

214. **Portrait d'un petit chien de race King-Charles.**

Blanc, taché de noir, un collier rose autour du cou, il est debout sur un coussin rouge. A gauche, un rideau. Fond de paysage.

Bois; H. 0,48; L. 0,57.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.

215. **Chien en arrêt.**

Sur un faisan et une caille tapis sous une plante à larges feuilles.

H. 0,98; L. 1,31

Vente Mallez, 30 mai 1885.

216. **Chien et chat.**

Un épagneul sur un coussin rouge et jouant avec un chat.

Vente Pau de Saint-Martin, 2 octobre 1820.

217. **Chienne braque en arrêt.**

Une chienne braque, blanche, avec l'oreille mouchetée, est en arrêt, une patte levée, devant une touffe de fleurs.

Signé : *J.-B. Oudry.*

H. 0,59; L. 0,85.

Coll. de M. le baron Pellenc, à Paris.

218. **Le chien au coussin.**

Un barbet à longs poils est couché sur un coussin rouge brodé d'or.

H. 0,31; L. 0,40.

Vente baron Jérôme Pichon, 17 mai 1897.

219. **Chien et chat.**

Un chien dispute un os à un chat qui se défend, le poil hérissé, le dos arrondi.

H. 0,90; L. 1,20.

Vente Robellaz, 5-8 avril 1892.

220. **Lévrier.**

Représenté de profil à gauche.

Signé : *J.-B. Oudry.*

H. 0,41; L. 0,51.

Vente du comte de R..., 13 mai 1905.

221. **Chien gardant des lièvres morts.**

Deux lièvres morts sont attachés par les pattes de derrière à un arbre. Un chien blanc, aux oreilles noires, couché sur le ventre, tourne la tête dans leur direction.

Toile cintrée; H. 0,75; L. 2,20.
VENTE R. SUARÈS, 30 juin-2 juillet 1909.
COLL. DE SURANY.

222. **Chien en arrêt sur un faisan.**

Braque blanc vu de trois quarts de face en arrêt debout, la queue horizontale sur un faisan qui se tapit derrière une touffe de chardons.

Toile cintrée; H. 0,75; L. 2,20.
VENTE R. SUARÈS, 30 juin-2 juillet 1909.
COLL. DE SURANY.

223. **Chien gardant du gibier.**

Intérieur de parc; à gauche, près d'un gros arbre, un beau chien de chasse à poil blanc; sa tête est tournée vers un groupe de gibier mort, lièvre, canard sauvage et d'autres oiseaux près d'un panier rempli de légumes, le tout posé sur l'appui en pierre de hautes colonnes cannelées; à droite, à terre, un fusil, une poudrière et un panier en osier sur lequel sont étendus plusieurs lapins de garenne.

H. 1,38; L. 1,58.
VENTE (hôtel Drouot), 8 mars 1867.

224. **Chien et sanglier mort.**

H. 1,40; L. 1,03.
ANC. COLL. BARON HÜE, A FONTAINEBLEAU.
VENTE (hôtel Drouot), 16 mars 1901.

225. **Petit chien blanc.**

A poil ras, sur un coussin de velours bleu à passementeries d'or, il se détache sur un fond de paysage.

Signé : *J.-B. Oudry.*

H. 0,59; L. 0,73.
VENTE (hôtel Drouot), 15 juin 1911.

226. **Chien couchant.**

La tête et le dos mouchetés, vu de trois quarts en face, il est en arrêt, les pattes tendues, se retournant vers la gauche, où apparaît un faisan derrière une

touffe de plantes. Deux troncs d'arbre à gauche. Fond de paysage boisé.

Gravé par Duflos. — H. 0,210; L. 0,255.

227. **Épagneul.**

Blanc moucheté, tourné vers la droite, il est en arrêt sur deux perdrix qui se dissimulent dans une touffe de hautes herbes. A gauche, un massif d'arbres.

Gravé par Duflos. — H. 0,20; L. 0,26.

228. **Chien et chat dans la cuisine.**

Sur une table de cuisine sont amoncelés un chevreuil, un faisan, deux lièvres, un canard, des légumes, etc. Sur le devant, un chat et deux chiens montrent leur tête.

Connu par la gravure de *Guiard* (H. 0,245; L. 0,340), au bas de laquelle on lit : « LA BONNE CHÈRE, *dédiée aux excellents traiteurs, rôtisseurs et cuisiniers* », avec une légende en six vers.

V. *Dogues et Barbets attaquant des oiseaux d'eau.*

229. **Chien barbet poursuivant des canards.**

Signé : *J.-B. Oudry 1720.*

H. 0,97; L. 1,52.
ANCIENNE COLLECTION DU BARON HUE, à Fontainebleau.
VENTE (hôtel Drouot), 16 mars 1901.
VENTE BARON D'A., 15 mai 1902.

230. **Héron effrayé par un barbet dans des roseaux.**

Signé et daté : *J.-B. Oudry 17(2)3* (?).

H. 1,60; L. 1,10.
ANCIENNE COLLECTION FABRY.
GENÈVE, MUSÉE RATH (n° 281).

231. **Chien barbet culbutant un butor dans un marais.**

Le butor est étendu sur le dos dans l'eau, au milieu des roseaux, les ailes déployées et le bec en avant; à

gauche, le barbet, de poil grisâtre avec une touffe à la queue, lui mord la patte gauche.

Signé et daté : *1725*.

H. 0,97; L. 1,31.

EXPOS. DE LA JEUNESSE, 1725 (voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401).

MUSÉE DE STOCKHOLM, n° 861.

Une réplique de ce tableau, datée de 1726 et provenant paraît-il, de la collection Tessin, figure dans la COLLECTION ULFSPARRE, à Stockholm.

232. **Cygnes et dogue.**

« Un grand tableau représentant deux cygnes grands comme nature, l'un dans des roseaux, réputé dans son nid, et l'autre combattant contre un dogue d'Angleterre; fond convenable au sujet. »

Peint vers 1730.

Voy. Seidel, *Repertorium für Kunstw.*, 1890, p. 91 et suiv.

233. **Dogue et cygne.**

« Un dogue combattant contre un cygne. »

SALON DE 1737.

234. **Le cygne attaqué.**

Un cygne et ses deux petits sont attaqués par un barbet jaune.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 2; L. 1,80.

Voy. Seidel, *Repertorium für. Kunstw.*, 1890, p. 87.

CHATEAU DE WILHELMSHÖHE.

235. **Cygne et barbet.**

« Un tableau de 2 pieds 10 pouces (0,86) sur 2 pieds 4 pouces (0,74) de hauteur représentant un chien barbet qui surprend un cygne sur ses œufs. »

Ce tableau ornait la salle à manger de SAMUEL BERNARD.

Voy. aux « DESSINS ».

SALON DE 1740.

236. **Barbet et canards.**

« Un grand tableau cintré en hauteur de 7 pieds

(2,27) sur 4 1/2 (1,50) de large, représentant un barbet qui se jette sur des canards qu'il surprend dans des roseaux auprès d'une fontaine. »

Voy. la note du n° 158, auquel ce tableau, également destiné à SAMUEL BERNARD, faisait pendant.
SALON DE 1742.

237. **« Un chien barbet qui se jette sur un canard ».**

Pendant du n° 325.
Ce tableau appartenait à GERMAIN, orfèvre du Roi.
SALON DE 1745.

238. **Bouledogue se jetant sur un cygne.**

H. 6 pieds (1,95); L. 8 pieds (2,60).
SALON DE 1747.

239. **« Un chien qui attaque un cygne ».**

H. 3 pieds (0,97); L. 4 pieds (1,30).
SALON DE 1747.

240. **« Un barbet qui surprend des canards ».**

Voy. la note du n° 170 ci-dessus.
Mêmes dimensions et même destinataire (M. DE TRUDAINE).
SALON DE 1748, n° 23.

241. **Barbet dans des roseaux.**

Un barbet surprend un héron et un butor dans des roseaux.

Signé : *J.-B. Oudry 1748.*

H. 1,30; L. 1,62.
SALON DE 1748, n° 33.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 797.

242. **Chien et canard.**

Un chien qui se jette sur des canards dans des roseaux.

H. 1,16; L. 1,30.
Dessus de porte peint en 1749 pour la salle à manger du château de La Muette (voy. Engerand, *Inventaire*, p. 370-372).
SALON DE 1750, n° 34.

243. **Barbet, cane et canetons.**

« Une cane et des petits canards, que la poursuite d'un barbet blanc fait jeter à l'eau, pendant que le mâle prend son vol; le fond de ce tableau est un paysage. Il est peint en 1748, sur toile de 5 pieds 9 pouces (1,80) de haut, sur 3 pieds 11 pouces (1,20) de large. » (*Catalogue de la vente de Mme de Pompadour*, le 28 avril 1766, nº 9.)

Tableau peint pour la marquise, qui le destinait à la salle à manger du château de Bellevue.

SALON DE 1750, nº 36.
VENTE DE LA Mise DE POMPADOUR, 28 avril 1766 (nº 9).

244. **Bouledogue et cygnes.**

« Un bouledogue attaque des cygnes dans des roseaux. »

H. 6 pieds (1,95); L. 8 pieds (2,60).
SALON DE 1751.

245. **Cygne attaqué par un chien.**

Signé : *J.-B. Oudry 1753.*

VENTE DU DUC DE CHOISEUL-PRASLIN, 25 mars 1873.

* *

N.B.—Les œuvres suivantes, non datées, sont classées selon l'ordre alphabétique des collections publiques et privées.

246. **Chien barbet et canards.**

Il effraye deux canards, dont l'un s'envole dans des roseaux.

H. 2,25; L. 0,80.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU (Appartements des Chasses). *Inventaire*, nº 2578.

247. **Chien et canard.**

Dans les roseaux, sur le bord de l'eau, un barbet saisit par l'aile droite un canard qui, tourné vers la gauche, tend le cou du côté du chien en écartant le bec.

H. 0,56; L. 0,47.

Gravé par *Guélard.*
Musée de Nantes.

248. **Barbet.**

Un barbet jaune tenant un canard dans sa gueule.

H. 0,70; L. 1,10.
Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 87.
Chateau de Wilhelmshöhe (salle de billard).

249. **Chien griffon en arrêt.**

Un cygne s'ébat dans un cours d'eau parmi des herbes marines, des canards, des poissons sur la rive, et, sur un tertre, près d'un pan de mur, un chien griffon en arrêt.

H. 2,92; L. 1,68.
Primitivement dans la salle a manger du banquier Law.
Vente baron Clary, 2 mai 1772.
Vente (hôtel Drouot), 3 avril 1884.
Vente baron d'A., 15 mai 1902.

250. **Barbet chassant le butor.**

Dans un bois, un barbet blanc, le cou rasé, entre dans une mare et saisit par la patte un butor qui se renverse, les ailes déployées, au milieu d'une touffe de roseaux.

H. 0,87; L. 1,37.
Vente baron d'Ivry, 7 avril 1884.

251. **Hérons surpris par un chien caniche.**

Vente Febvre, 25-27 novembre 1858.

252. **Chien et oiseaux.**

Un chien de chasse blanc surprend dans un parc un échassier qui fuit vers la gauche; un ara est perché sur un socle de pierre auprès d'un vase en porphyre. Un canard, que le chien a étranglé, gît sur le sol.

Signé.

H. 1,42; L. 1,40.
Vente Mallez, 30 mai 1885.

253. **Barbet et canards.**

Des canards effrayés par un barbet aux oreilles noires; à côté, un lièvre et une perdrix attachés à un arbre.

H. 5 pieds 1/2 (1,78); L. 3 pieds (0,97).
VENTE DE LA M^ise DE POMPADOUR, 28 avril 1766 (n° 10).

254. **Chien au marais.**

Un chien blanc, moucheté aux oreilles, saisit un canard par le cou dans un marais.

H. 0,37; L. 0,45.
VENTE ROTHAN, 29 mai 1890.

255. **Barbet et canard.**

« Un chien barbet, passant à travers les joncs qui poussent au bord d'un cours d'eau, a saisi un canard par une aile; l'oiseau se débat et cherche à s'échapper. »

H. 0,95; L. 0,85.
VENTE DE SALVERTE, 5 mai 1887.

256. **« Doguins et oiseaux ».**

VENTE Ctesse DE VERRUE, 27 mars 1737.

VI. *Sujets de Chasses au chien courant.*

257. **Chasse au sanglier.**

EXPOS. DE LA JEUNESSE, 1722 et 1724.
Voy. Bellier de la Chavignerie, *Rev. univ. des arts*, 1864, t. XIV, p. 38, et *Mercure*, juin 1724, p. 1389.

258. **L'Hallali du cerf.**

A la lisière d'une forêt, une meute de treize chiens a forcé le cerf, qui est tombé sur le côté droit. Six chiens l'entourent. Deux aboient en lui sautant à la tête, un autre le mord à l'épaule, deux autres à la croupe et à la cuisse. Un septième chien, blessé, étendu sur le dos, les pattes en l'air, hurle. Deux chiens, au premier plan, vers la gauche, se battent dans des roseaux; deux autres vus de dos, sur la droite, accourent. Dans le fond, parmi les troncs d'arbres, deux retardataires rallient la meute; à gauche, une rivière bordée d'arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1723.*

H. 3,06; L. 4,35.
Expos. de la jeunesse, 1723 (voy. *Mercure*, juin 1723, p. 1174).
Gravé par N.-C. Silvestre.
Musée de Stockholm, n° 867.

259. **« Le Renard vaincu ».**

Quatre chiens l'assaillent près d'un tronc d'arbre; deux des chiens le mordent à l'épaule et au flanc.

Daté : *1725*.

H. 1,75; L. 1,55.
Gravé par *Oudry*.
Expos. de la jeunesse, 1725 (cf. n° 262).
Musée Condé, à Chantilly, n° 379.

260. **L'Hallali du loup.**

Il est attaqué par quatre chiens. Il mord l'un d'eux qu'il tient sous sa patte droite renversé devant lui. Fond de paysage.

H. 1,75; L. 1,96.
Gravé par *Oudry*.
Expos. de la jeunesse, 1725 (cf. n° 262).
Musée Condé, à Chantilly, n° 378.

261. **« Le chevreuil forcé ».**

Haletant et bondissant, il est poursuivi par quatre chiens, dont un le mord sur le dos.

Signé : *J.-B. Oudry 1725*.

H. 1,73; L. 1,57.
Gravé par *Oudry*.
Expos. de la jeunesse, 1725 (cf. n° 262).
Musée de Rouen.

262. **Chasse au loup.**

Fond de paysage.

H. 8 pieds (2,60); L. 11 pieds (3,58).
Expos. de la jeunesse, 1725.
Voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401.

263. **Chasse au cerf[1].**

Dans une clairière, en pleine forêt, un cavalier

monté sur un cheval blanc tient par la bride un cheval brun; un piqueur en habit rouge accourt à lui : cinq chiens accouplés sont attachés à un tronc d'arbre; au second plan, le cerf surpris se jette en bondissant dans une rivière[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1727*.

[1. Probablement le même tableau que celui du CABINET DE BERINGHEN, exposé au SALON DE 1743, et ainsi décrit au Livret : « Le fond est une forêt et un cerf qui passe; sur le devant, un relai, deux chevaux, etc. ».]

H. 0,65; L. 0,80.
VENTE HORSIN-DÉON, 26-27 mars 1868.
VENTE BARON HULOT, 9 mai 1892.

264. **Chasse au renard.**

H. 0,97; L. 0,72.
Peint en 1729 pour le « Cabinet Doré » du Roi, à Versailles. — On ignore ce qu'est devenu ce tableau. Voy. Engerand, *Inventaire*..., p. 359.

265. **La Fin du cerf dans l'eau.**

« ... Le roy à cheval sur le bord d'un étang accompagné de M. le comte de Toulouse[1], M. le prince Charles[2], M. le Premier[3], M. Nestié, M. Dufourcy, M. Delasmate, M. Dampierre, etc. L'auteur, dessinant la chasse, a eu l'honneur d'y peindre le Roy d'après nature, ainsi que tous les seigneurs qui y sont représentés; tous les chevaux et les chiens exactement portraits. Le paysage est la vue de Saint-Germain-en-Laye, du petit château. » (*Livret du Salon de 1750*, nº 33.)

Signé : *J.-B. Oudry 1730*.

H. 2,75; L. 3.

[1. Le comte de Toulouse (1678-1737), troisième fils légitimé de Louis XIV et de Mme de Montespan.]

[2. Sans doute, le prince Charles de Bourbon-Condé (comte de Charolois).]

[3. Le premier écuyer du Roi, M. de Beringhen.]

Ce tableau, qui n'a été exposé qu'au SALON DE 1750, n'était pas destiné à servir de modèle aux Gobelins. Il ne fait

pas partie de la suite des *Chasses de Louis XV*. Cf. l'opinion contraire de M. Roschach [*Le Musée de Toulouse*, dans l'*Inventaire général des richesses d'art*. Prov. Civ., VIII (1908), p. 102].

Musée de Toulouse.

266. **Cerf aux abois.**

Un cerf blanc moucheté est arrêté par des chiens. Il est représenté de grandeur naturelle, debout, tourné de profil vers la gauche.

Signé : *J.-B. Oudry 1731.*

H. 2,64; L. 1,95.

Tableau peint pour le Roi (voy. Engerand, *Inventaire*..., p. 376). Envoyé plus tard au Musée de Strasbourg, où Clément de Ris (*Rev. univ. des arts*, 1862, t. XVI, p. 391) signale son existence en 1862 et d'où il a été retiré depuis. Nous ignorons ce qu'il est devenu.

267. **Chasse au cerf.**

Un cerf blanc moucheté est arrêté par trois chiens. Il s'est affaissé sur la cuisse gauche et lève la tête en bramant. Deux des chiens s'acharnent après lui, le troisième est renversé entre ses pattes. Deux arbres, qui entrecroisent leurs troncs, s'élèvent à gauche.

Signé : *J.-B. Oudry 1731.*

Bois; H. 0,63; L. 0,47.

Vente du baron ***, 19 mars 1906.

Collection Koppen, à Berlin.

268. **Chasse au sanglier.**

Le sanglier debout, arc-bouté sur ses pattes, est arrêté par quatre chiens, dont un lui mord la cuisse droite et un autre l'oreille gauche. Derrière, au fond, un arbre et des rochers.

Signé : *J.-B. Oudry 1731.*

Bois; H. 0,63; L. 0,47.

Vente du baron ***, 19 mars 1906.

Collection Koppen, à Berlin.

269. **Marcassin terrassé par un dogue.**

A la lisière d'un bois.

H. 1,49; L. 1,81.
Peint vers 1730; voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 91.
SALON DE 1739.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 781.

270. **Sanglier aux abois.**

Debout, vu de trois quarts de face, il tient tête aux onze chiens qui l'entourent et dont plusieurs gisent sous lui. Une grosse roche occupe le milieu du tableau; à gauche, on aperçoit la forêt; à droite, la campagne ensoleillée.

Signé : *J.-B. Oudry 1734.*

H. 1,200; L. 1,724.
Peint pour le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 92 et suiv.).
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 776.

271. **Loup aux abois.**

Debout, tournant la tête à gauche, il est assailli par huit chiens, dont l'un, renversé sous lui, le mord à la patte droite. Fond d'arbre. A gauche, une petite rivière formant cascade. Soleil couchant.

Signé : *J.-B. Oudry 1734.*

H. 1,200; L. 1,724.
Peint pour le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 92 et suiv.).
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 777.

272. **Un Lièvre pris par des chiens.**

Envoyé en présent par Oudry à M. Hafften, chambellan du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1734.
Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 92 et suiv.

273. **Cerf aux abois.**

« Un grand tableau de 15 pieds (4,90) sur 10 (3,25) de haut, représentant un cerf arrêté par les chiens. »

SALON DE 1737.

274. **Chasse au cerf.**

« Un tableau de 8 pieds (2,60) sur 6 (1,95) de haut représentant une Chasse au cerf. »

Salon de 1738.

275. **Hyène aux abois.**

Vue de trois quarts de face et présentant le flanc droit, elle tourne la tête à droite, en montrant les dents. Un chien la mord à la cuisse droite; un autre est renversé sous elle et la mord à la patte. Fond formé par des roches et deux troncs d'arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 1,29; L. 1,95.

A figuré au Salon de 1739, sous le titre : « Un loup-cervier de la Louisiane qui combat contre deux dogues, destiné pour le Roi...[1]. »

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessous.]

Musée de Schwerin, n° 785.

276. **La Chasse au loup.**

« Un loup monstrueux qui a été forcé proche Versailles par les quatre chiens qui l'environnent, appartenant au Roi, dont les deux à grands poils viennent du royaume de Naples et l'un des deux lévriers, d'Irlande. » (*Livret du Salon.*)

Signé : *J.-B. Oudry 1746.*

H. 2,67; L. 3,55.

Ce tableau, commandé par le Roi, était placé dans la salle à manger du château de La Muette.

Salon de 1746.

Louvre, n° 667.

277. **La Laie avec ses marcassins.**

Elle est attaquée par une meute de dogues à la lisière d'une futaie.

Signé : *J.-B. Oudry 1748.*

H. 2,75; L. 4,05.

Salon de 1748.

Acheté au Salon par M. de Tournehem pour être placé, après avoir été *agrandi*, dans la salle à manger du château de La Muette (voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 370).

Musée de Caen.

278. **Le Loup aux abois.**

Attaqué par quatre chiens, il leur oppose une vive résistance. Deux autres chiens accourent sur la droite. Devant, un vieux chêne. Une mare, à gauche, au second plan.

Signé : *J.-B. Oudry 1748.*

H. 1,14; L. 1,50.
Musée de Nantes.

279. **Chasse au loup.**

« Une vue de la forêt de Saint-Germain; dans la vieille futaie passe une Chasse au loup. »

H. 3 pieds 1/2 (1,15); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
Salon de 1748.

280. **Chasse au cerf.**

« Une vieille carrière proche Vitry, où arrive un cerf poursuivi par des chiens. »

H. 3 pieds 1/2 (1,15); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
Salon de 1748.

281. **Chasse au cerf.**

Le paysage a été pris dans la forêt de Saint-Germain.

H. 3 pieds 1/2 (1,12); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
Salon de 1751 (n° 27).

282. **« Cerf sur ses fins ».**

« Le fond de ce tableau est une vue de la forêt de Saint-Germain. »

H. 6 pieds (1,95); L. 8 pieds (2,60).
Salon de 1751 (n° 31).

283. **Loups attaqués par des dogues.**

« Trois loups, dont un cervier. »

H. 10 pieds (3,25); L. 22 pieds (7,16).
Salon de 1753.

* *

N. B. — Les œuvres suivantes, non datées, sont classées selon l'ordre alphabétique des collections publiques et privées.

284. **Chasse au renard.**

H. 1,14; L. 1,67.
Musée d'Arras, n° 138.

285. **Chasse au sanglier.**

Il est attaqué par six chiens. Trois d'entre eux sont renversés sous lui; un, à droite, le mord à l'oreille. A gauche, dans le fond, un massif d'arbres.

H. 2,92; L. 1,84.
Palais de Compiègne.

286. **Cerf aux abois.**

Le cerf est à terre, assailli par une meute de sept chiens, dont deux lui mordent les oreilles. A droite, une clairière; à gauche, un bouquet d'arbres. Sur le premier plan, un tronc dénudé.

Signé : *J.-B. Oudry*.

H. 2,33; L. 3,31.
Ancienne collection La Caze.
Musée de Pau.

287. **L'Hallali du sanglier.**

Il est assailli, au sortir de la forêt, par une meute de chiens.

H. 0,48; L. 0,63.
Cf. le n° suivant.
Vente Daupias, 16 mai 1892.

288. **Sanglier aux abois.**

Un solitaire, au débouché d'un bois, est assailli par une meute; deux chiens sont renversés.

H. 0,48; L. 0,62.
Vente L. Flameng, 14 avril 1882.
[Ce tableau est vraisemblablement le même que le précédent.]

289. **Chiens et loups-cerviers.**

« Quatre différents groupes de chiens qui combattent contre des loups-cerviers dans un bois. Ce tableau touché d'art a un ton de couleur et un effet agréable. Il

est peint sur une toile de 20 pouces de haut (0,58) sur 32 pouces 6 lignes de large (0,90). »

VENTE JULIENNE, 30 mars 1767 (n° 259).

290. **Cerf aux abois.**

A la lisière d'une forêt, devant un bouquet de gros arbres, un dix cors, debout, l'œil effaré, haletant, est entouré de six chiens qui l'assaillent.

H. 2,30; L. 2.
Gravé par *Le Bas.*
VENTE DELAHANTE, 21 juin 1905.
VENTE (hôtel Drouot), 23 décembre 1907.
COLLECTION LECOMTE.

291. **Cerf aux abois.**

A la lisière d'une forêt, au pied de deux arbres, qui entremêlent leurs troncs, un dix cors vient de tomber. Il est entouré de six chiens qui aboient et le mordent. Un septième, renversé, au premier plan, à gauche, hurle de douleur.

Gravé par Huquier. — L'estampe mesure : H. 0,52; L. 0,33.

VII. *Animaux divers (autres que des chiens).*

292. **L' « Air »** ou **Le singe au violon.**

Sur un mur, près d'une colonne dans un jardin, un singe debout et tenant un violon lève l'archet; sur la table de marbre, plus bas, on voit une musette et des feuillets de musique (une chanson bachique datée de 1713). Un perroquet bleu, à droite du singe, se lance contre un coq debout à terre et qui chante à côté d'une poule et de ses poussins, près d'un rosier en fleurs. A droite, lointain de paysage.

Signé : *Peint par J.-B. Oudry 1719.*

H. 1,44; L. 1,18.
Ce tableau est donné, dans un Mémoire d'Oudry lui-même, comme représentant l'un des *Quatre Éléments*, l' « Air ». Cf. les n°s 42, 43, 44 (voy. Göthe, *Notice du Musée nat. de Stockholm*, p. 229, et Seidel, *Repertorium*, 1890, p. 92).
MUSÉE DE STOCKHOLM, n° 872.

293. **Poissons de mer et perroquet.**

Poissons groupés avec des oiseaux marins et des perroquets « d'une espèce extraordinaire ».

H. 6 pieds (1,95); L. 4 pieds (1,30).
Peint à Dieppe en 1724.
EXPOS. DE LA JEUNESSE, 1725.
Voy. *Mercure*, juin 1725, p. 1401.
Cf. les deux tableaux de 4 pieds de haut sur 5 de large portant le n° 106 dans la COLLECTION PIERRE VIGNÉ DE VIGNY, premier architecte du Roi (1690-1772), vendue en 1773 (voy. De Beaumont, *Réunion des Soc. des beaux-arts des départements*, 1894, p. 647), et les n°s 682 et 683 du Catalogue de la VENTE DU PRINCE DE CONTI, en 1777, rédigé par P. Rémy.

294. **Les deux chats.**

Deux gros chats, d'un aspect étrange avec leur fourrure bigarrée de noir et de blanc, sont grimpés sur l'appui d'un balcon que recouvre en partie un tapis de soie rouge. L'un est assis, l'autre allonge la patte vers une perdrix morte étendue sur le dos.

Signé : *J.-B. Oudry, 1725.*

H. 0,75; L. 0,92.
VENTE BARON D'IVRY, 17 avril 1884.

295. **Poules et poussins.**

Signé : *J.-B. Oudry 1728.*

H. 0,80; L. 1,25.
VENTE (hôtel Drouot), 2 juin 1909.

296. **Canes et canetons.**

Signé : *J.-B. Oudry 1728.*

H. 0,80; L. 1,25.
VENTE (hôtel Drouot), 2 juin 1909.

297. **Oiseaux.**

Le 29 janvier 1729, Tardif achète « Deux petits tableaux d'oiseaux peints par Oudry » de 5 pouces de haut sur 6 de large (0,35 sur 0,162), pour dix livres.

Voy. Inventaire de la COLL. CHARLES TARDIF (*Nouv. Arch. de l'Art fr.*, 1899, p. 243).

298. **« Portraits du cerf du Gange, de la biche et de son faon, qui sont à la Ménagerie ».**

H. 0,97; L. 0,72.
Peints pour le « Cabinet Doré » du Roi, à Versailles, en 1729. — On ignore ce qu'est devenu ce tableau.
Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 359.

299. **Le Chat du roi.**

« Un chat nommé « Le Général » tenant un lapin, dans un fond d'architecture. »

H. 1,30; L. 1,62.
Peint entre 1722 et 1732 pour le Roi.
Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 375, 376.

300. **Les Canards du roi.**

« Deux canards sur un fond de paysage » ou « Les Canards de Marly ».

H. 1,30; L. 1,62.
Peint entre 1722 et 1732 pour le Roi.
Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 375, 376.

301. **Loup pris au piège.**

Il est représenté de grandeur naturelle, tourné vers la droite, la patte gauche prise dans le piège, et il ramène la tête vers la gauche en hurlant de douleur. A gauche, des roches; à droite, s'étend la campagne.

Signé : *J.-B. Oudry 1732.*

H. 1,30; L. 1,625.
Salon de 1737 (?).
Musée de Schwerin, n° 775.

302. **« Un oiseau de proie tombant sur des canards qui se cachent dans des roseaux ».**

Envoyé en présent par Oudry à M. Hafften, chambellan du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1734 (voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 92 et suiv.).

303. **Un Lion.**

« Un lion peint à la ménagerie de Versailles d'après nature. »

Peint vers 1730-32.

Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 91 et suiv.
Un tableau par Oudry, de 9 pieds de large sur 6 de haut, représentant « un Lion sur un fond de paysage », est passé à la VENTE LARGILLIÈRE, le 14 janvier 1765.

304. **Combat de cerfs.**

A la lisière d'une forêt, au pied d'un arbre, deux cerfs, tête contre tête, heurtent leurs cornes. Sur la droite, se détachant sur le ciel, trois biches aux aguets.

Signé : *J.-B. Oudry 1734.*

H. 1,200; L. 1,727.
Peint pour le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 92 et suiv.).
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 778.

305. **Chevreuils en forêt.**

A la lisière d'une forêt, près d'une rivière qui coule vers la gauche, une chevrette debout allaite son petit. A droite, au premier plan, broute un chevreuil.

Signé : *J.-B. Oudry 1734.*

H. 1,200; L. 1,727.
Peint pour le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1892, p. 91 et suiv.).
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 779.

306. **Bouquetin de Barbarie de la Ménagerie de Versailles.**

« Un tableau en largeur de 5 pieds (1,62) sur 4 (1,30) représentant un Bouquetin de Barbarie pour le roy. » Il est couché sur la cuisse gauche et dresse la tête, légèrement tournée vers la gauche.

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

Gravé par F. Basan sous le titre du « Mouflon ».
SALON DE 1739.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 786.

N. B. — Ce tableau fait partie de la suite d'animaux peints par Oudry, à la ménagerie de Versailles, sous la direction du Premier chirurgien du Roi, M. de La Peyronie, qui se proposait de les faire graver sur cuivre et d'en illustrer « *une Histoire naturelle pour le Jardin Botanique de Sa Majesté* ». La mort de M. de La Peyronie, survenue

en 1747, interrompit l'entreprise et les tableaux restèrent pour compte à l'artiste (voy. *Lettre d'Oudry à M. Hafften*, 25 mars 1750, dans le *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 99).

307. **Outarde et pintade.**

Elles sont représentées debout, de grandeur naturelle[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 1,305; L. 1,603.
SALON DE 1740.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 783.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

308. **Gazelle** ou **Antilope de la Ménagerie du roi.**

Représenté de grandeur naturelle, près d'une roche, l'animal est tourné vers la droite et regarde en face, dans la direction du spectateur[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 1,623; L. 1,288.
SALON DE 1739.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 784.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

309. **La Panthère de la Ménagerie de Versailles.**

Elle est couchée dans sa cage; à travers les barreaux, on aperçoit deux dogues qui l'agacent[1].

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 1,33; L. 1,84.
Gravé par F. Basan.
SALON DE 1739.
MUSÉE DE STOCKHOLM, n° 863.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus. — Oudry en avait conservé une copie (voy. *Lettre d'Oudry à M. Hafften*, 25 mars 1750, dans le *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 99).]

310. **Les Cerfs du Bengale.**

Un cerf et une biche du Bengale (dits cerfs Axis) sur un fond de paysage.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1739.*

Toile ovale; H. 0,90; L. 0,64.
PARIS, MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE, CABINET DU DIRECTEUR.

311. **Trois canards sauvages.**

Ils sont dans l'eau au milieu des roseaux; un autour plane au-dessus.

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 2; L. 1,80.
Voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 87.
CHATEAU DE WILHELMSHÖHE.

312. **Faucon et canards.**

Un faucon fond sur deux canards qui fuient, épouvantés, dans des roseaux. Fond de paysage.

Signé : *J.-B. Oudry 1740.*

H. 1,30; L. 1,62.
SALON DE 1740, n° 23.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 787.

313. **Tigre.**

Représenté de grandeur naturelle, il est couché au pied d'un grand arbre et retourne la tête pour regarder en face le spectateur.

Signé : *J.-B. Oudry 1740.*

H. 1,913; L. 2,590.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 788.

314. **Léopard de la Ménagerie de Versailles.**

« Un tableau en largeur de 8 pieds (2,60) sur 6 de haut (1,95) représentant un léopard, peint pour le roi ». Couché sur le côté droit, les pattes allongées, il regarde vers la gauche[1].

Gravé par F. Basan sous le titre du « Chat-Panthère ».
SALON DE 1740.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

315. **Panthère.**

Représentée de grandeur naturelle, tournée vers la gauche, près d'un talus, sous les racines d'un gros tronc d'arbre et semble chercher des yeux une proie. Elle

tourne furieusement la tête et les yeux vers la droite et agite sa queue[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1741*.

H. 1,305; L. 1,603.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 789.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

316. **Panthère.**

Représentée de grandeur naturelle, tournée vers la droite, elle ramène la tête et les yeux vers la gauche et recourbe sa queue par devant. Au fond, et à droite, un rocher et une source au pied[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1741*.

H. 1,305; L. 1,605.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 790.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

317. **Tigre de la Ménagerie de Versailles.**

Un tableau « de 5 pieds (1,62) sur 4 (1,30) de haut, représentant un Tigre mâle de la Ménagerie du Roi, peint pour Sa Majesté »[1].

SALON DE 1741.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

318. **Tigresse de la Ménagerie de Versailles.**

Un tableau « de 5 pieds (1,62) sur 4 (1,30) de haut représentant un tigre femelle », — « dans une attitude tranquille »[1].

SALON DE 1741.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

319. **Un chat-cervier de la Ménagerie de Versailles[1].**

Il est étendu vers le côté gauche et tourne la tête vers la droite.

Signé : *J.-B. Oudry 1741*.

H. 2 pieds 1/2 (0,82); L. 3 pieds (0,97).
SALON DE 1741.
Dimensions réelles : H. 0,705; L. 0,940.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 791.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

320. **Nid d'oiseaux.**

Un tableau « de 2 pieds 1/2 (0,82) sur 2 (0,65) de large représentant des fleurs où il y a un nid d'oiseaux ».

Salon de 1741.

321. **« Un âne chargé de légumes ».**

Salon de 1741.

322. **Un lapin.**

« Un lapin éclairé du soleil et une jatte derrière; appartenant à M. de Dreux, architecte. »

Salon de 1742.

323. **« Un Tigre de la Ménagerie du Roi ».**

« Peint pour Sa Majesté. »

Salon de 1743.

324. **« Un Renard sur une perdrix ».**

Pendant du n° 237.

Ce tableau appartenait à Germain, orfèvre du Roi.

Salon de 1745.

325. **Trois oiseaux de la Ménagerie de Versailles.**

« Un Oiseau royal, un Gonafale et une Demoiselle[1]. » Ils sont représentés de grandeur naturelle, tous les trois tournés vers la gauche, l'un debout sur une branche, les autres à terre, sur une jambe et la tête tournée vers la droite.

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

H. 1,305; L. 1,603.

Salon de 1745.

Musée de Schwerin, n° 795.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

326. **Un Casoar sur le bord de la mer.**

« Un *cazuel* ou *cazuer*, ainsi nommé par les Hollandais. Cet oiseau est extrêmement rare, il vient de l'île de Benda et n'a ni langue, ni queue, ni ailes; il avale indifféremment tout ce qu'on lui donne, même jus-

qu'aux charbons les plus ardents; il casserait la jambe d'un homme avec sa patte[1]. » (*Livret du Salon.*)

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

H. 1,620; L. 1,275.
SALON DE 1745.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 796.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

327. **Loup-cervier de la Ménagerie de Versailles.**

Il est assailli par deux bouledogues.

Peint pour le Roi.

H. 4 pieds (1,30); L. 6 pieds (1,95).
SALON DE 1746.

328. **Léopard de la Ménagerie de Versailles[1].**

« Peint pour le Roy. »

H. 6 pieds (1,95); L. 8 pieds (2,60).
SALON DE 1747.

[1. Voy. la note du n° 306 ci-dessus.]

329. **« Un antre d'où il sort des Tigres. »**

H. 3 pieds (0,97); L. 4 pieds (1,30).
SALON DE 1747.

330. **Un Chardonneret.**

Des tulipes au pied d'une statue; un chardonneret est perché sur une des feuilles.

Signé et daté : *1747.*

H. 0,73; L. 0,58.
ANCIENNE COLLECTION DE CHENNEVIÈRES.
VENTE PAUL MANTZ, 9 mai 1895.

331. **Oiseau de proie et perdrix.**

Il en enlève une; d'autres sont épouvantées.

H. 4 pieds (1,30); L. 5 pieds (1,62).
Peint pour M. de Trudaine pour son château de Montigny
SALON DE 1748, n° 24.

332. **Le Renard dans la basse-cour.**

« Un renard qui tient un coq et une poule qui veu défendre ses poussins. »

H. 4 pieds (1,30); L. 5 pieds (1,62).
Peint pour M. de Trudaine pour son château de Montigny.
SALON DE 1748, n° 25.
Cf. les nos 358 et 364 ci-dessous.

333. **Tête de lion.**

Peinte pour le roi de Suède[1].

H. 0,86; L. 0,65.
MUSÉE DE STOCKHOLM, n° 1105.

[1. Oudry en avait conservé une copie (voy. *Lettre d'Oudry à M. Hafften*, 25 mars 1750, dans le *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 99).]

334. **Combat de deux coqs.**

Signé : *J.-B. Oudry 1749.*

H. 1,16; L. 1,30.
Dessus de porte pour la salle à manger du château de La Muette (voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 370-372).
SALON DE 1750, n° 34.
LOUVRE, n° 669.

335. **Épervier fondant sur des canards sauvages.**

Signé et daté : *1749.*

VENTE X***, 23 avril 1860.
[Ce tableau est peut-être celui qui a passé, les 25-27 novembre 1858, à la VENTE FEBVRE.]

336. **Rhinocéros.**

Il est représenté de grandeur naturelle, tourné vers la gauche, « sur une toile de 15 pieds de large (4,90) sur 10 de hauteur (3,25) ». C'est le portrait du Rhinocéros qui fit courir tout Paris à la foire Saint-Germain en 1749.

Dimensions réelles : H. 3,105; L. 4,562.
SALON DE 1750.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 807.

337. **Buse culbutant un lièvre.**

H. 1,16; L. 1,30.
Dessus de porte, peint en 1749, pour la salle à manger du château de La Muette (voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 370-372).
SALON DE 1750, n° 34.

338. **Un Renard sur un faisan.**

H. 1,16; L. 1,30.

Dessus de porte, peint en 1749, pour la salle à manger du château de La Muette (voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 370-372).

SALON DE 1750, n° 34.

339. **Les oiseaux de Mme de Pompadour.**

« Des oiseaux perchés sur un cerisier; ils sont tous portraits. »

Peint, sur cuivre, pour le cabinet de Mme de Pompadour.

SALON DE 1750.

340. **Mauves.**

« Des mauves, oiseaux de mer blancs, peints sur un fond blanc. »

Dimensions : environ 2 pieds (0,65) de haut sur 3 (0,97) de large.

SALON DE 1750.

341. **Un vanneau.**

Peint sur cuivre.

SALON DE 1750.

*

342. **Un Pluvier doré.**

Pendant du précédent.

Peint sur cuivre.

SALON DE 1750.

*

343. **Le cerf malade.**

Couché sur le côté droit, près de deux grosses pierres de taille, il rejette sa tête en arrière. L'œil fiévreux et larmoyant, il semble bramer de souffrance.

H. 1,305; L. 1,625.

Cf. le cerf du n° 258 ci-dessus.

MUSÉE DE SCHWERIN, n° 803.

344. **Les Makis de la Mise de Pompadour.**

L'un est monté sur un arbre, l'autre à terre.

H. 1 pied 1/2 (0,48); L. 1 pied 4 pouces (0,40).

Oudry fait allusion à ce tableau dans une lettre adressée, en 1751, à Caspar, secrétaire du prince-héritier de Meck-

lembourg-Schwerin, et citée par M. Seidel (*Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 106-107).

VENTE DE LA Mise DE POMPADOUR, 28 avril 1766.

345. **Lion de la Ménagerie de Versailles.**

De grandeur naturelle, tourné vers la gauche.

Signé : *J.-B. Oudry 1752.*

H. 3,075; L. 2,580.

MUSÉE DE SCHWERIN, n° 801.

346. **Une renarde et ses petits.**

« Une renarde dans un mouvement de crainte avec ses petits », dit le Livret du SALON DE 1753, n° 26; tableau de « 2 pieds 1/2 de haut (?) sur 3 » (soit 0,81 sur 0,97).

Ce tableau est passé à la VENTE CAFFIÉRI, le 10 octobre 1775. Il est ainsi décrit au Catalogue :

« La femelle d'un renard, accompagnée de ses deux petits. Sa gueule est ouverte; elle me semble effrayée et pousser un cri aigu. Ce tableau, de la plus grande vérité, est savamment peint par J.-B. Oudry. H. 2 pieds; L. 2 pieds 10 pouces » (soit 0,65 sur 0,92).

347. **Canards.**

« Des canards qui se reposent au soleil. » (*Livret du Salon.*)

H. 2 pieds (0,65); L. 2 pieds 1/2 (0,82).

SALON DE 1753.

Ce tableau passait, en 1770, à la VENTE DE LA LIVE DE JULLY. Le catalogue le décrit comme représentant « Sept Canards vivants ... Peint en 1753 ... De 22 pouces 9 lignes (0,652) de haut sur 28 pouces 6 lignes (0,75) de large. »

348. **Un lion.**

« Peint d'après nature. »

H. 2 pieds 1/2 (de haut ?) sur 3 (soit 0,82 sur 0,97).

Probablement la première pensée du n° 801 du Musée de Schwerin.

SALON DE 1753.

349. **Oiseau de proie et oie sauvage.**

« Un oiseau de proie qui culbute une oie sauvage. »

SALON DE 1753.

350. **Renard à l'entrée de son terrier.**

Il est couché sur le côté droit; un rayon de soleil éclaire sa tête tournée de trois quarts, les yeux dirigés sur le spectateur.

Signé : *J.-B. Oudry 1754.*

H. 0,810; L. 0,655.

MUSÉE DE SCHWERIN, n° 802.

* *

N. B. — Les œuvres suivantes, non datées, sont classées selon l'ordre alphabétique des collections auxquelles elles appartiennent.

351. **Aigle et lièvre.**

Un aigle saisit un lièvre avec son bec et ses serres et se dispose à l'enlever.

MUSÉE DE CHERBOURG, n° 135.

352. **Trois oiseaux dans un paysage.**

Un oiseau blanc à tête rouge boit dans une fontaine; au milieu, un oiseau bleu à tête blanche; un troisième oiseau, dont le corps est jaune et la tête bleue, becquète une feuille d'arbre.

H. 1,15; L. 1,25.

PALAIS DE COMPIÈGNE.

353. **Poissons et canards.**

Une anguille, plusieurs autres poissons hors de l'eau et deux canards nageant sous des roseaux.

Toile ovale; H. 0,87; L. 1,30.

PRÉFECTURE DE DIJON.

354. **Cerf en forêt.**

Il se désaltère dans une mare. Présentant le flanc gauche, il se détache sur un fond vert sombre.

H. 1,50; L. 1,10.

PALAIS DE FONTAINEBLEAU (Appartements des Chasses), sans numéro.

355. **Autour attaquant un canard sauvage.**

H. 1,90; L. 1,25.
LONDRES, COLL. WALLACE, n° 624.

356. **Autour attaquant des perdrix.**

H. 1,15; L. 1,48.
LONDRES, COLL. WALLACE, n° 627.

357. **Canards sauvages effrayés.**

Trois canards sauvages, surpris, cherchent à s'enfuir.

H. 1,12; L. 1,50.
LONDRES, COLL. WALLACE, n° 631.

358. **Renard dans une basse-cour.**

Il tient un coq. A droite, une poule et ses poussins effrayés.

H. 1,13; L. 1,48.
Cf. les nos 332 (SALON DE 1748) et 29 (SALON DE 1753).
LONDRES, COLL. WALLACE, n° 629.

359. **Oiseaux morts.**

Un rouge-gorge mort sur le sol, les pattes en l'air, et un autre petit oiseau à plumage gris et verdâtre pendu au mur par une patte. Un sablier et quelques insectes volants, autour.

H. 0,32; L. 0,25.
MUSÉE DE MARSEILLE, n° 365.

360. **Le Paon dans la basse-cour.**

Il est perché sur un perron, au pied duquel sont deux poules, deux canards dans un bassin, et des canetons sous une touffe de plantes d'eau, à droite.

H. 1,88; L. 1,10.
MUSÉE D'ORLÉANS, n° 278.

361. **Un vautour rôdant au-dessus d'un flamant.**

Fond de paysage.

H. 1,10; L. 1,40.
PARIS, MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE (cabinet du Directeur).

362. **Oiseaux.**

Un serpentaire, un héron, un coq et deux canards.

Fond de paysage.

H. 1,10; L. 1,40.
PARIS, MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE (cabinet du directeur).

363. **Autour et canards.**

Un autour, les ailes déployées, le bec ouvert, les serres crochues, l'œil perçant, s'abat sur deux canards qui semblent paralysés de frayeur dans des roseaux.

H. 0,77; L. 1,18.
ANCIENNES COLLECTIONS DE LA Mise ET DU BARON DE JUIGNÉ.
VENTE DE M. X..., 11 décembre 1908.
COLLECTION H. BOUILHET.

364. **Un renard qui tient un coq dans ses pattes.**

H. 22 pouces (0,59); L. 28 pouces (0,66).
VENTE CONTI, 8 avril 1777 (n° 686).

365. **Canards au marais.**

Des canards et autres oiseaux sont posés sur le bord d'un marais terminé par de hautes montagnes.

H. 0,54; L. 1,40.
VENTE COUTAN, 19-20 mars 1844.

366. **Renard guettant des perdrix.**

Fond de paysage avec cours d'eau et perspective accidentée.

H. 1,28; L. 1,25.
VENTE LELONG, 11-15 mai 1903.
VENTE BEÈCHE, 9 mai 1904.
COLLECTION DUCRAY.

367. **Cygnes avec leurs petits surpris par des renards.**

VENTE DE R..., 18 février 1875.

368. **Ane à l'écurie.**

Il est vu de face, chargé de deux paniers remplis de légumes; à droite, sur le devant, un pot de fleurs et autres accessoires.

H. 17 pouces (0,46); L. 22 pouces (0,59).
VENTE BLONDEL D'AZINCOURT, 17 février 1783.
VENTE DE M. DE V... V..., 18 février 1788 (n° 113).

369. **Une poule huppée et ses poussins.**

Dans un paysage au pied d'une plante fleurie.

H. 0,77; L. 1,10.
Vente (hôtel Drouot), 26 mars 1906.

370. **Milan au milieu de canards sauvages.**

H. 0,60; L. 0,80.
Vente (hôtel Drouot), 26 mars 1906.

371. **Les Animaux à fourrure.**

Au premier plan, sous un arbre, courent un renard et un loup. Plus loin, une martre et une hermine gravissent un talus. Sur la gauche, deux ours debout.

Connu par la gravure de *Guiard* (H. 0,245; L. 0,340), au bas de laquelle on lit six vers sur le « Mérite superficiel ».

372. **Cheval pommelé.**

Vu de flanc, debout, la patte droite légèrement levée.

Connu par la gravure de *C. Baquoy* (H. 0,185; L. 0,147).

VIII. *Sujets tirés des « Fables » de La Fontaine.*

373. **Le Loup et la Cigogne.**

Signé : *J.-B. Oudry 1720.*

H. 1,40; L. 1,03.
Ancienne coll. du baron Hüe, à Fontainebleau.
Vente (hôtel Drouot), 16 mars 1901.

374. **Le Renard et les raisins.**

Près d'une fontaine monumentale décorée de figures de marbre et d'un grand masque.

Signé : *J.-B. Oudry 1725.*

H. 1,30; L. 1,625.
Musée de Schwerin, nº 772.

375. **Le Renard et le Corbeau.**

Peint en *1725* pour être placé à Chantilly.
H. 1,30; L. 1,30.
Expos. de la jeunesse, 1725.
Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 362.

* *

376-380. *Commande royale* (exercice 1906).

« Cinq tableaux originaux d'environ 2 pieds 1/2 de large (1,13) sur 2 pieds 1/2 (0,81) de haut », représentant des *Fables de La Fontaine :*

La Cigogne et le Renard.
Les deux Coqs et la Perdrix.
Les Canards qui font voyager la tortue.
Deux Pigeons sur une masure (*sic*).
Le Singe et le Chat qui tirent les marrons du feu[1].

Ces cinq tableaux ont été livrés au Roi en 1726 (Engerand, *Inventaire*..., p. 363, 364).

[1. Un tableau, attribué à Oudry, représentant le même sujet et de dimensions sensiblement équivalentes (H. 0,81; L. 0,94), a passé à la VENTE A. DE G., 4 juin 1903.]

* *

381. **Le Lion et le Moucheron.**

Le lion tourné à gauche, à demi couché, la patte posée sur un chardon, la gueule ouverte et la queue en l'air, regarde l'araignée qui a tendu sa toile au-dessus de lui, entre deux branches, et où s'est pris un insecte. Fond de paysage avec rochers.

Signé et daté : *1732.*

H. 1,89; L. 2,54.
MUSÉE DE STOCKHOLM, n° 862.

382. **Le Gland et la Citrouille.**

SALON DE 1737.

383. **Le Pêcheur et le petit poisson.**

« Un tableau en largeur de 5 pieds (1,62) sur 4 (1,30) de haut représentant la fable du *Pêcheur et du petit poisson* tirée de La Fontaine. Ce tableau appartient à M. Oudry. »

SALON DE 1739.

* *

384. **Les deux Chèvres**[1].

Toile ovale; H. 100; L. 1,44.
HÔTEL DU PRÉSIDENT DU SÉNAT, AU PETIT-LUXEMBOURG, PARIS.

385. **La Lice et sa compagne**[1].

Toile ovale; H. 0,100; L. 1,50.
PALAIS DE VERSAILLES (salle 48).

386. **Le Cerf qui se mire dans l'eau**[1].

Au fond on aperçoit une partie de l'aqueduc d'Arcueil.
Toile ovale; H. 0,100; L. 1,50.
PALAIS DE VERSAILLES (salle 48).

387. **Les deux Chiens et l'âne flottant**[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1747*.
Toile ovale; H. 1,18; L. 0,76.
PALAIS DE COMPIÈGNE.

388. **Le Renard et la Cigogne**[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1747*.
Toile ovale; H. 1,18; L. 0,76.
PALAIS DE COMPIÈGNE.

389. **Le Loup et l'Agneau**[1].

Signé : *J.-B. Oudry*.
Toile ovale; H. 0,91; L. 1,40.
MUSÉE DU PUY.

[1. Les six sujets des fables de La Fontaine énumérés ci-dessus (nos 384 à 389) ont été exécutés en 1747, pour les appartements du Dauphin à Versailles.]
Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 355-357.
Ils ont figurés au SALON DE 1747.

* *

390. **Le Renard et la Cigogne**[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1751*.
H. 0,80; L. 1,40.
ANCIENNE COLLECTION BOUDIN (1822).
MUSÉE DE METZ, n° 136.

391. **Le Loup et l'Agneau**[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1751.*

H. 0,82; L. 1,40.
Ancienne coll. Boudin (1822).
Musée de Metz, nº 135.

392. **Le Singe et le Chat**[1].

Signé : *J.-B. Oudry 1751.*

H. 0,81; L. 0,94.
Vente du comte de Ganay, 4 juin 1903 (Héliogravure au Catalogue).
Collection Propper.

393. **Les deux Coqs**[1].

Musée de la Manufacture de Beauvais.

394. **Le Chien qui porte à son cou le dîner de son maître**[1].

[1. Ces cinq sujets de « Fables de La Fontaine » (nᵒˢ 390 à 394), « d'environ 5 pieds (1,62) de large », ont figuré au Salon de 1751.]

* *

N. B. — Les œuvres suivantes, non datées, sont classées selon l'ordre alphabétique des collections publiques et privées.

395. **Le Chat, la Belette et le Lapin.**

Le chat est assis à gauche; la belette et le lapin sont accroupis devant lui; le second vers la droite. Au fond, à gauche, une chaumière en pans de bois.

H. 0,60; L. 0,49.
Ce tableau a été reproduit par les ateliers de Beauvais. On voit un exemplaire de cette tapisserie au Musée des Gobelins (*Inventaire des richesses d'art de la France, Paris, Gobelins*, t. III, p. 100-102).

396. **Les Animaux malades de la peste.**

Bois; H. 0,60; L. 0,80.
Vente Jules Burat, 28-29 avril 1885.

397. **Le Renard et les poulets d'Inde.**

H. 0,40; L. 0,60.

VENTE JULES BURAT, 28-29 avril 1885.

* *

398-403. **Le Renard et la Cigogne.**
Le Loup et l'Agneau.
Le Corbeau et le Renard.
Le Cerf qui se mire dans l'eau.
Le Chien qui lâche la proie pour l'ombre.
Le Chien qui porte à son cou le dîner de son maître.

De forme cintrée. H. 1,97; L. 0,96.
Ces six panneaux ont passé à la VENTE ODIOT, les 25-26 mars 1869.

* *

404. **Bertrand et Raton.**

H. 1,40; L. 1,03.
ANC. COLL. DU BARON HUE, à Fontainebleau.
VENTE (hôtel Drouot), 16 mars 1901.

405. **Le Loup et l'Agneau.**

Signé : *J.-B. Oudry.*
H. 1,40; L. 1,03.
ANC. COLL. DU BARON HUE, à Fontainebleau.
VENTE (hôtel Drouot), 16 mars 1901.

406. **Le Coq et la Perle.**

H. 0,55; L. 0,48.
Reproduit en tapisserie par les Gobelins.
VENTE de Tapisseries (hôtel Drouot), 23 mai 1887 (voy. Fenaille, *État général, XVIII*e *siècle*, t. II, p. 352).

407. **Le Loup et l'Agneau.**

H. 0,55; L. 0,48.
Reproduit en tapisserie par les Gobelins.
VENTE de Tapisseries (hôtel Drouot), 23 mai 1887 (voy. Fenaille, *État général, XVIII*e *siècle*, t. II, p. 352).

408. **Le Renard pris au piège.**

Renversé sur le côté droit, la patte droite de derrière prise au piège, il se retourne en ouvrant la gueule et criant. Au fond, un talus, des troncs d'arbres; un coin de ciel, à droite.

Ce tableau ne nous est connu que par la gravure de forme ovale (H. 0,24; L. 0,33) conservée au Cabinet des Estampes de la Bibl. nat. et sur laquelle on lit : *Oudry pinx*[t] et *N° 4 du 15° Cah.*

IX. *Paysages.*

409. **Un incendie à Paris.**

Vue du Petit-Pont Notre-Dame et de l'Hôtel-Dieu pendant l'incendie de mai 1718.

Avec la mention : *Peint d'après nature par J.-B. Oudry 1718.*

H. 0,48; L. 0,65.

PARIS, MUSÉE CARNAVALET, n° 40.

410. **Le cheval rétif.**

Au bord d'un ruisseau et à quelque distance d'un château, un piqueur retient par la bride son cheval tout sellé qui cherche à se dérober; sur la droite, une paysanne à cheval conduit ses vaches aux champs.

Signé et daté : *1727.*

H. 0,64; L. 0,80.

VENTES LEMAÎTRE, 5 mars 1874; MALLEZ, 30 mai 1885; TRIQUETI, 4 mai 1886.

411. **La Sortie de la ferme.**

Le troupeau, composé d'une vache, d'une chèvre et de trois moutons, sort de la ferme sous la garde d'une bergère en robe bleue et de son chien; sur la droite, une niche adossée au mur de la ferme et dans laquelle deux chiens de garde aboient.

Signé et daté : *1727.*

H. 0,64; L. 0,80.

Probablement le n° 42 du SALON DE 1743.

ANCIENNE COLLECTION DE M. DE BERINGHEN, Premier écuyer du Roi.

VENTES HORSIN-DÉON, 26-27 mars 1868 (sous le titre *Le Château*); LEMAÎTRE, 5 mars 1874; MALLEZ, 30 mai 1885; TRIQUETI, 4 mai 1886.

412. **Le petit château.**

Un petit château à deux tourelles auquel conduit un pont jeté sur un cours d'eau. Au premier plan, un barbet se jette sur des cygnes. Sur le pont, des paysans.

Signé et daté : *1728*.

Vente baron Mourre, 28 mars 1892.

413. **Marine.**

« Une tempête en mer, peinte d'après nature à Dieppe, de 2 pieds (0,65) de large sur 1 pied 1/2 (0,47) de haut. »

Peint vers 1732 (cf. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 91 et suiv.).

414. **Le Moulin.**

« Un paysage représentant un Moulin à eau, peint d'après nature, de 2 pieds (0,65) environ de large sur 1 pied 2 pouces (0,37) de hauteur. »

Peint vers 1732 (voy. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, p. 91 et suiv.).

415. **Pâturage.**

Un paysage avec des moutons sur le devant.

« D'après nature. »

Salon de 1737.

416. **Le Pigeonnier.**

Une grande tour ronde, sur le bord d'un ruisseau. En avant, une bergère appuyée sur sa vache, deux chèvres, cinq moutons. Fond boisé.

Signé : *J.-B. Oudry 1737*.

H. 1,62; L. 1,30.

Expos. des tableaux de l'École française tirés de collections d'Amateurs, organisée par Ph. Burty en 1860.

Vente Meffre, 9-10 mars 1863.

Cf. le n° 81 du Salon de 1738, ainsi décrit au Livret : « Un petit paysage où paraît une grosse tour, d'après nature. »

417. **Pâturage.**

« Un tableau représentant un petit paysage d'après nature avec des animaux sur le devant. »

Salon de 1738.

418. **Le Pont du moulin.**

Au premier plan, devant un cours d'eau, une jeune fille montée sur un âne, un pêcheur portant ses filets, un chien, deux vaches, quatre moutons. Au second plan, un pont à trois arches. A droite, un moulin. A gauche, groupe de grands arbres. Fond de collines boisées.

Signé : *J.-B. Oudry 1738.*

H. 1,62; L. 1,30.

EXPOS. DES TABLEAUX DE L'ÉCOLE FRANÇAISE tirés de collections d'Amateurs, organisée par Ph. Burty en 1860.

VENTE MEFFRE, 9-10 mars 1863.

Cf. le n° 107 du SALON DE 1738, ainsi décrit au Livret : « Un paysage de 5 pieds (1,62) sur 4 (1,30) de large représentant un grand pont, des vaches et des moutons sur le devant. »

419. **Paysage.**

« Un petit tableau représentant un petit garçon sur un âne, des vaches et des moutons dans un paysage, pour M. le Premier[1]. »

SALON DE 1739.

[1. M. de Beringhen, premier écuyer du Roi.]

420. **Paysage.**

« Un tableau de 3 pieds (0,97) sur 4 (1,30) de large représentant un jeune homme sur un âne ; sur le devant des vaches, moutons, etc., pour M. le Premier[1]. »

SALON DE 1739.

[1. M. de Beringhen, premier écuyer du Roi.]

421. **Paysage.**

« Un tableau carré de 2 pieds (0,65) représentant une femme qui conduit une vache et des moutons ; on y voit des chiens dans leur loge... »

SALON DE 1739.

422. **Paysage avec animaux.**

A gauche, on voit un moulin à eau ombragé par un vieux chêne ; à côté, un pont de bois muni de barrières.

Dans le fond, une femme montée sur un âne descend un coteau derrière deux vaches et cinq moutons. Au premier plan, on remarque un chien lapant dans un ruisseau, un âne chargé de légumes, deux moutons et un jeune taureau.

Signé : *J.-B. Oudry 1740.*

H. 1,14; L. 1,50.
Peut-être le n° 28 du SALON DE 1741.
MUSÉE DE NANTES, n° 529.

423. **La Moisson.**

Deux moissonneurs coupant le blé et formant des gerbes. Près d'eux un chariot attelé d'un cheval. Des collines bleutées dans le lointain.

Signé : *J.-B. Oudry.*

Toile de forme ronde; diam. : 0,78. Pendant du n° 424.
PALAIS DU GRAND-TRIANON, n° 98.

424. **La Vendange.**

Deux vendangeurs; un homme portant une hotte et une femme un panier rempli de raisins en jettent le contenu dans une cuve.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1740.*

Toile de forme ronde; diam. : 0,78. Pendant du n° 423.
PALAIS DU GRAND-TRIANON, n° 99.

425. **Pâturage.**

« Un tableau de 2 pieds 1/2 (0,81) de large sur 2 (0,65) représentant des vaches et des moutons. »

SALON DE 1740.

426. **« La Maison d'un jardinier ».**

H. 0,65; L. 0,81.
SALON DE 1740. Cf. les n°s 429 et 445.

427. **« Un Paysage ».**

H. 0,50; L. 0,65.
SALON DE 1740.

428. **Le Moulin éclairé du soleil.**

Tableau « de 4 pieds 1/2 (1,46) de large sur 3 pieds 1/2

(1,13) de haut représentant un Paysage où paraît un moulin éclairé du soleil, avec des animaux devant. »

SALON DE 1741 (nº 27). Cf. le nº 443.

429. **Maison de jardinier.**

« ... Une partie de maison de jardinier garnie de légumes et deux coqs qui se battent », de 2 pieds 1/2 (0,81) de large sur 2 (0,65).

SALON DE 1741. Cf. les nºs 426 et 445.

430. **« Un Petit paysage et des pêcheurs sur le devant ».**

SALON DE 1741.

431. **Pâturage pris dans la forêt de Saint-Germain.**

En plein bois, un troupeau composé de trois vaches et de cinq moutons paît, sous la garde d'un pâtre et de son chien. Deux gros arbres tordus sur la gauche; échappée de ciel à droite; un peu d'eau et d'ajoncs sur le devant.

Signé : *J.-B. Oudry 1742.*

H. 0,98; L. 1,308.
SALON DE 1742 (nº 34).
Réexposé probablement au SALON DE 1751 sous le nº 28.
MUSÉE DE SCHWERIN, nº 793.

432. **Paysage à la lisière d'un bois.**

A gauche, un champ dont le terrain est quelque peu mouvementé. A droite, l'entrée du bois, marquée par un chêne au tronc fendu et aux branches déchiquetées. Au pied de l'arbre, quelques moutons et un âne chargé de son bât. A gauche, un bœuf blanc, tacheté de noir. Ciel bleu ou couvert de nuages blancs.

Signé et daté : *1742.*

H. 0,80; L. 0,63.
VENTE T... DU CHATELARD, 26 mars 1900.
Ce tableau est probablement celui qui a paru au SALON DE 1742 sous le titre : « Des animaux et un vieux tronc d'arbre. »

433. **Marine.**

« Des matelots qui débarquent leur pêche, peint à Dieppe. »

« De 2 pieds (0,65), presque carré. »
DU CABINET DE M. DE BERINGHEN, premier écuyer du Roi.
SALON DE 1743.

*

434. **Paysage.**

« Une espèce de tour, des vaches sur le devant; une femme vue par le dos, qui tient un chien qui aboie après un âne. »

« De 2 pieds (0,65), presque carré. »
DU CABINET DE M. DE BERINGHEN.
SALON DE 1743.

435. **Paysage.**

« Un homme tenant un cheval qui a peur d'un chien qui paraît aboyer; deux vaches et une femme conduisant un cheval chargé d'un veau. »

« De 2 pieds (0,65), presque carré. »
DU CABINET DE M. DE BERINGHEN.
SALON DE 1743.

*

436. **Pâturage.**

« Le fond du tableau est une ruine de bâtiments, et sur le devant des vaches, des moutons, un cheval paissant et un berger qui caresse son chien. »

DU CABINET DE M. DE BERINGHEN.
SALON DE 1743.

437. **Paysage.**

« Un petit garçon sur un âne qui conduit des vaches, moutons et chèvres; un vieux château dans le fond. »

DU CABINET DE M. DE BERINGHEN.
SALON DE 1743.

438. **« Un plan de la forêt de Sénart ».**

Peint pour le château de Choisy en 1742-43.
Voy. Engerand, *Inventaire*..., p. 368.

439. **Paysage en forêt.**

Il représente, « d'après nature, un enfoncement du bois dans la forêt de Saint-Germain ».

H. 0,980; L. 1,308.
SALON DE 1745.

440. **Paysage boisé près de l'aqueduc d'Arcueil.**

A travers les arbres, on aperçoit le « réfléchissement de l'aqueduc d'Arcueil dans l'eau »; sur le devant, un âne, deux vaches et cinq moutons.

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

H. 0,980; L. 1,308.
SALON DE 1745.
MUSÉE DE SCHWERIN, n° 794.

441. **Paysage, à Arcueil.**

Peint d'après nature.
H. 3 pieds 1/2 (1,13); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
SALON DE 1746, n° 43.

442. **Paysage, à Arcueil.**

Peint « d'après nature dans la maison de M. Douglas. » On y voit un pont.

H. 3 pieds 1/2 (1,13); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
SALON DE 1746, n° 44.

443. **Paysage, à Beauvais.**

Un paysage « où paraît un moulin ».
H. 3 pieds 1/2 (1,13); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
SALON DE 1746, n° 45. Cf. le n° 428.

444. **Paysage.**

« Un petit paysage représentant une butte de sable rouge, vaches et moutons. »

SALON DE 1747.

445. **« La Maison d'un jardinier ».**

SALON DE 1747. Cf. les n°s 426 et 429.

446. **« Une vue de l'abbaye de Poissy ».**

« De l'autre côté de la rivière paraît un berger qui dort et des moutons. »

SALON DE 1748, n° 31.

447. **« Une vue du pont de Saint-Jean à Beauvais ».**
On y voit « un barbet et des canards ».

SALON DE 1748, n° 32.

* *

LES « CINQ SENS ».

Cette suite de cinq tableaux, de 1,50 de hauteur sur environ 0,80 de largeur, a été exécutée, en 1749, pour la Reine. Elle décorait, au palais de Versailles, le « Petit Cabinet qui est par delà le Grand et qui touche à la Salle des Gardes » (Duc de Luynes, *Mémoires*, t. X, p. 40), c'est-à-dire la pièce qui servait d'Atelier de peinture à Marie-Leczinska et que Marie-Antoinette transforma plus tard en Bibliothèque.

Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 360.

448. (I.) **Le Toucher.**

Un site vallonné qu'arrose une rivière coupée d'un pont rustique et bordée d'arbres. Au loin, sur la campagne, le soleil brille et l'on aperçoit les ruines d'un donjon.

Au premier plan, une vache couchée rumine; un peu plus loin, à gauche, à l'ombre d'un grand arbre, un paisible groupe de *deux paysannes occupées à traire deux vaches*. Sur la droite, un villageois, très agité, a une vive altercation avec un malheureux baudet qu'il tire par la bride et *frappe à tour de bras*.

449. (II.) **L'Ouïe.**

Un site vallonné et boisé au bord d'une rivière dont l'une des berges est assez élevée. A travers les troncs d'arbres et les feuillages touffus, le fond laisse voir le pignon d'une chaumière et la silhouette pointue d'un clocher. Au premier plan, sur la droite, au pied de deux grands arbres aux troncs enlacés *un berger joue de la musette*. Devant lui, un de ses compagnons, la houlette sur l'épaule, exécute avec une gracieuse villageoise quelque danse rustique.

450. (III.) **La Vue.**

Dans un site pittoresque, où l'on voit des arbres tortueux, un montreur de merveilles a installé une *Boîte magique*. Deux villageoises se sont arrêtées. L'une se ploie en deux pour appliquer son œil contre la lunette. Elle retient par la main son enfant qui la tire en rongeant une pomme. Sa compagne paye sa place. La vue s'étend, au fond, sur la campagne.

451. (IV.) **Le Goût.**

Deux grands arbres, au premier plan, près de la rivière abritent un groupe de quatre pêcheurs. L'un remplit le verre de son compagnon, un autre boit à la bouteille, tandis qu'une femme apporte dans un panier le produit de la pêche et prépare la friture pour le *déjeuner*. A gauche, au second plan, on voit un coteau boisé; à droite, un rocher découpé en forme d'arcade; un filet sèche, accroché à une branche.

452. (V.) **L'Odorat.**

Dans un site planté d'arbres, un bouquetier et une bouquetière offrent leur marchandise à *une jeune femme qui porte une fleur à son nez*. Au premier plan, sur la droite, deux belles tiges de roses trémières.

Ce tableau est signé et daté : *J.-B. Oudry 1749*.

LES « CINQ SENS » SONT AUJOURD'HUI AU MUSÉE DE LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS.

* *

453-456. LES « QUATRE SAISONS ».

Dès le 5 juin 1749 :

Fait et livré par ordre de M. de Tournehem quatre dessus de porte représentant les Quatre Saisons, pour Madame la Dauphine (Engerand, *Inventaire...*, p. 358).

« Peut-être, dit M. Engerand, pourrait-on retrouver *le Printemps* de cette suite dans le n° 672 du MUSÉE DU LOUVRE : c'est un paysage de forme ovale (H. 0,06; L. 1,10), montrant, au premier plan, un laboureur conduisant sa charrue; au second plan, deux hommes arrachant un arbre, devant une maison. »

* *

457. **Pacage en forêt.**

Un groupe d'arbres sur le bord d'un cours d'eau près duquel sont deux bergers; l'un joue de la cornemuse en gardant trois vaches et quelques moutons; au fond, d'autres personnages se reposent à l'ombre de grands arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1749.*

H. 0,95; L. 1,30.

VENTE M[is] DU BLAISEL, 9-10 mai 1873.

458. **Même sujet.**

« Un paysage orné de vaches et de moutons, d'environ 5 pieds de large sur 4 (H. 1,30; L. 1,62), peint dans la forêt de Saint-Germain. »

SALON DE 1750.

459. **La Ferme** ou **l'Agriculture.**

« ... Une ferme, une grange à costé, une charette attelée de deux chevaux pleine de foin, deux hommes qui le sert (serrent) dans ladite grange; devant la ferme, une femme qui file, une autre avec un enfant, un homme qui dort; à l'autre costé dudit tableau, une femme qui tire de l'eau. Sur le devant dudit tableau, une mare, sur le bord de laquelle il y a un chien qui tient un canard, des cannes avec leurs petits qui s'enfuyent dans la mare, et, à l'autre bord, des vaches, des chèvres et des moutons. Sur le second plan, un laboureur avec sa charüe, un autre qui sème derrière, un berger avec son troupeau, une rivière, un pont et un lointain considérable. C'est ainsi que Monseigneur le Dauphin l'a dicté audit sieur Oudry et en a fait faire l'esquisse devant luy... » (*Mémoire* d'Oudry en date du 17 janvier 1751. Voy. Engerand, *Inventaire...*, p. 357-358.)

Signé : *J.-B. Oudry, peintre ordinaire du Roy, 1750.*

H. 1,30; L. 2,12.

SALON DE 1751, n° 16 : « Un tableau dans le genre flamand. »

LOUVRE, n° 670.

0. **Paysage.**

« Des bestiaux et un moulin. »

H. 3 pieds 1/2 (1,13); L. 4 pieds 1/2 (1,46).
SALON DE 1751.

461. **Le Gué.**

Des bestiaux, au premier plan, traversent à gué une petite rivière. Derrière, un corps de ferme, une sorte de tour (pigeonnier?) recouverte de chaume.

Signé : *J.-B. Oudry 1752.*

Toile ovale chantournée; H. 1,02; L. 1,35.
Provient du palais de Compiègne, n° 98.
PALAIS DE VERSAILLES (salle 48).

462. **Paysage.**

Un berger assis le long d'une petite rivière et auprès d'une cascade garde un troupeau de deux vaches et cinq moutons; sur l'autre rive, une ferme.

Signé : *J.-B. Oudry, 1752.*

Toile ovale chantournée; H. 1,02; L. 1,35.
Provient du palais de Compiègne, n° 98.
PALAIS DE VERSAILLES (salle 48).

463-466. **Quatre « Paysages avec figures et animaux »** (?).

Pour servir de dessus de porte dans l'appartement de Mme Adélaïde à Versailles (voy. Engerand, *Inventaire...* p. 360-362).

[Nous n'avons pu, faute d'une description suffisante, retrouver ces quatre tableaux livrés en 1752.]

467. **Paysage au bois de Boulogne, route de Longchamp.**

SALON DE 1753.

468. **Pâturage.**

Au premier plan, de l'eau, dans laquelle sont deu vaches et six moutons. A gauche, deux arbres, sou lesquels se trouvent un berger et cinq moutons. Au second plan, un mur entourant une ferme, dont on aperçoit un pavillon style Louis XIII et une sorte d

pigeonnier couvert en chaume. Fond de verdure; effet de soleil couchant dans le ciel.

Toile ovale; H. 0,76; L. 0,74.

Palais de Fontainebleau (galerie de l'aile Louis XV). Inv. n° 896; Catal. de 1881, n° 115.

469. **Paysage.**

Sur la gauche, au premier plan, près de pans de murs en ruines, un paysan et une paysanne marchent vers la gauche, suivis d'un petit chien qui court dans leur direction. Au fond, la campagne, où l'on voit deux chaumières et, sur une éminence, la silhouette d'un clocher.

Toile ovale; H. 0,76; L. 0,74.

Palais de Fontainebleau (galerie de l'aile Louis XV). Inv. n° 897.

470. **Pâturage.**

Un rideau d'arbres, au premier plan, sous lesquels un berger assis joue de la musette en gardant un troupeau mêlé de moutons et de chèvres. Dans le fond se voient la campagne accidentée et boisée, une roche sur la gauche, des collines bleutées, une ferme et une sorte de tour crénelée.

Toile ovale; H. 0,67; L. 0,63.

Palais de Fontainebleau (galerie de Louis XV). Inv. n° 1589.

471. **Paysage.**

Au premier plan, à gauche, une femme assise sur l'herbe et, devant, une autre femme avec un enfant et un chien; au fond, les ruines d'un portail en brique, un mur et trois arbres derrière; dans le lointain, la campagne éclairée du soleil.

Toile ovale; H. 0,56; L. 0,67.

Palais de Fontainebleau (galerie de Louis XV). Inv. n° 1591.

472. **Paysage.**

Des portiques en ruine sur la droite et, au premier plan, une femme avec des vaches et des chèvres; dans le fond, une colline.

Toile ovale; H. 0,67; L. 0,63.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU (galerie de Louis XV). Inv. nº 1597.

473. **Rendez-vous de chasse.**

« Avec des oiseaux et animaux de diverses espèces » (?).
H. 3 pieds (0,97); L. 4 pieds (1,30).
VENTE du 21 septembre 1754 (*Affiches, Annonces et Avis divers*, 1754, p. 580).

474. **Les Laveuses.**

Sur le bord d'une rivière, près d'un pont.
VENTE THÉRET PÈRE, 2-4 décembre 1839.

475-476. **« Deux grands tableaux représentant de l'architecture ».**

VENTE c^tesse^ DE VERRUE, 27 mars 1737.

X. *Sujets de genre.*

477. **La Leçon de Philosophie** ou le **Triomphe de la Sagesse.**

Au centre, derrière une table de style Louis XIV, un homme, de figure jeune, drapé de rouge et de vert, est assis; il tient dans la main gauche une feuille de papier sur laquelle on lit : *De Animae Immortalitate*, et il semble dicter un cours à une femme, assise à sa droite, vue de profil, vêtue de rouge et de blanc, en décolleté, et qui, une plume à la main, se dispose à écrire. Au-dessus du « professeur », une Minerve armée tient une couronne de laurier, qu'un Amour essaye d'écarter, tandis qu'un second Amour cherche à la brûler avec une torche. A terre, à gauche, deux Amours, dont l'un brandit une torche au-dessus d'un tas de manuscrits, parmi lesquels on lit les œuvres de Platon et de Plutarque. A droite, trois autres Amours jouent. Le fond du tableau représente les rayons d'une bibliothèque. Sur la droite, on discerne un jardin en terrasse.

Signé : *Peint par* [ ]*udry 1714* (?).

H. 1,04; L. 1,17.
COLLECTION DE M. GABRIEL BOREL, A PARIS.

478. **Le Jeune homme au perroquet.**

Un jeune homme à une fenêtre présente une grappe de raisin à un perroquet. Au premier plan, deux coqs se battent; au centre, un puits contre lequel sont posés des cardons, un melon et différents légumes.

Signé et daté : *1740*.

H. 0,65; L. 0,48.
Vente du baron Lepic, 18 juin 1897.
Collection Brame fils.

479. **Jardinier tirant de l'eau.**

Paysage « représentant des légumes et un jardinier qui tire de l'eau à une pompe, peint à Beauvais ».

Salon de 1750.

480. **Comédiens dans un parc.**

Près d'un pilastre et d'un piédestal qui supporte un grand vase et sur lequel est perché un perroquet sont réunis trois hommes et deux femmes. Parmi les hommes on reconnaît, à gauche, Arlequin qui tend son bonnet dans la direction de Pierrot en train de danser à droite. Une des dames, assise par terre, tient sur ses genoux un petit caniche et lève de la main gauche un éventail.

Cette peinture ne nous est plus connue que par la gravure de *Chédel* (?) (H. 0,135; L. 0,180), conservée au Cabinet des Estampes de la Bibl. nat. et sur laquelle on lit, dans l'angle gauche, *J.-B. Oudry pinx*.

Peut-être est-ce ce tableau qu'Oudry désigne de la façon suivante dans son *Mémoire*, rédigé vers 1732 et publié par M. Seidel (*Repertorium für Kunstw.*, 1890, p. 91) : « Plusieurs figures dans un jardin habillées dans le goût du Théâtre Italien. »

481. **La « Visite à la ferme ».**

Un seigneur accompagné de deux dames et d'un enfant. Ils sont assis et regardent la fermière et son mari qui donnent à manger à des dindons, des poules, des

coqs et des canards. Plus loin, sur une éminence, on aperçoit un château.

Vente Pembroke, 30 juin 1862.

482. **Le Bouledogue Sultan.**

« Un tableau de 3 pieds de haut sur 4 de large (0,98 sur 1,30) représentant un bouledogue assis et fumant. Pour faire allusion au sultan, il a un croissant sur la tête, de la patte droite il tient sa pipe et de la gauche un mouchoir qu'il semble jeter à une jolie barbette comme à sa sultane favorite. On voit encore dans ce tableau une autre barbette. Ces trois animaux sont autant de portraits. Le fond représente un jardin sur le devant duquel on aperçoit des commencements de colonnes et autres parties d'architecture. Ce tableau est actuellement (en 1761) placé dans la collection de M. Damery, chevalier de l'ordre militaire de saint Louis. » (Gougenot, *loc. cit.*, p. 393.)

483. **Le Bouledogue Sultan.**

« Un dogue, assis sur un coussin de velours rouge, avec un croissant sur la tête, fume son chibouk. Il tient suspendu au-dessus d'une chienne épagneule un mouchoir rouge garni d'or; à sa gauche se trouve une autre petite chienne. Au dessus, les observant, un animal aux yeux fantastiques... »

H. 0,49; L. 0,60.

Sans doute une réplique, en réduction, du numéro précédent.

Vente Robellaz, 5-8 avril 1892.

* *

B. — Modèles de Tapisseries.

N. B. — Nous ne classons sous cette rubrique que les œuvres intentionnellement exécutées par l'artiste lui-même pour être reproduites en tapisserie. Quant aux autres toiles, qui, comme les *Cinq Sens* ou certaines *Fables* de La Fontaine, ont pu, dans la suite, servir de modèles aux ateliers

des Gobelins ou de Beauvais, on les trouvera à leur place parmi les « Tableaux de chevalet ».

1) Pour les Gobelins.

Les « Chasses de Louis XV ».

Modèles exécutés, de 1733 à 1746, pour une tenture en neuf pièces.

484. (i.) **Chasse au cerf dans la rivière d'Oise en vue de Compiègne.**

Les chasseurs à cheval abordent l'Oise, derrière les chiens qui franchissent la rivière à la suite du cerf. L'animal est déjà sur l'autre rive, effrayant des piétons qui se sauvent. Des piqueurs sonnent du cor et traversent l'eau sur un bac. Le roi est à gauche, au premier plan, sur un cheval blanc. Sur la rivière, un coche d'eau transporte de nombreux personnages debout regardant la chasse. Dans le fond, la silhouette de Compiègne.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1733.*

H. 3,57; L. 9,20.

Cf. le dessin n° 648.

Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses).

485. (ii.) **Le Botté du roi** ou **Rendez-vous de chasse au « Puits-du-Roi »** (forêt de Compiègne).

Le roi vient de descendre d'une calèche attelée de six chevaux, au rond-point de la forêt de Compiègne, et se fait botter. Le grand veneur, comte de Toulouse, à cheval, au centre, salue le monarque. A droite, les deux chevaux blancs du roi tenus par un piqueur. De nombreux cavaliers attendent le départ pour la chasse. La meute est retenue par des valets.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1735.*

H. 3,68; L. 6,66.

Cf. le dessin n° 649.

Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 2235.

486. (III.) **Prise d'un cerf dans l'étang de Saint-Jean-aux-Bois** (forêt de Compiègne).

Le cerf bat l'eau, entouré des chiens qui se jettent dans l'étang à sa suite. Le roi est à cheval au premier plan, suivi de cavaliers, des piqueurs sonnent du cor, deux barques se détachent du rivage. Plus loin, on remarque des dames assises sur un tertre; dans le fond, l'église et le clocher de Saint-Jean-aux-Bois.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1736.*

H. 3,68; L. 6,10.
Cf. le dessin n° 651.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 2230.

487. (IV.) **Chasse au cerf dans les rochers de Franchard** (forêt de Fontainebleau).

Le cerf aux abois fait tête aux chiens qui l'entourent. Le roi, à cheval, suivi d'une douzaine de cavaliers accourt, au premier plan. Au fond, une masse de rochers d'où dévalent des chiens. Dans un coin, Oudry s'est représenté occupé à dessiner la scène.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1738.*

H. 3,52; L. 6,67.
Cf. les dessins n°s 653-656.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 2233.

488. (V.) **Le Limier** ou **Louis XV faisant le bois.**

Au carrefour du « Puits solitaire », le roi à pied tient un limier en laisse; le grand veneur le salue. Des cavaliers, des courtisans et des valets de chiens attendent sous les grands arbres.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1739.*

H. 3,59; L. 1,81.
Cf. le dessin n° 657.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 2232.

489. (VI.) **Le Relai à la « Petite-Patte-d'Oie »** (forêt de Compiègne).

Un piqueur sur un cheval alezan donne des ordres et les valets « découplent la vieille meute » sur un cerf, qui passe au fond dans une clairière, poursuivi par le roi et des cavaliers.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1741.*

H. 3,58; L. 2,75.
Cf. le dessin n° 658.
SALON DE 1741.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 909.

490. (VII.) **La meute conduite par les piqueurs au rendez-vous.**

L'équipage, composé de chiens accompagnés de valets et de piqueurs à cheval, traverse un vallon dans la forêt. Au second plan, sur une route, une calèche attelée de quatre chevaux est précédée de cavaliers. Dans le fond, une chapelle apparaît au milieu des arbres.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1743.*

H. 3,30; L. 2,81.
Cf. le dessin n° 659.
PALAIS DE FONTAINEBLEAU.

491. (VIII.) **La Curée.**

Un piqueur sonne du cor et près de lui un autre piqueur, monté sur un cheval blanc, fouette les chiens qui se pressent à la curée. Au centre, deux valets, l'un tenant un fouet et l'autre, le limier qui flaire la tête du cerf gisant sur le gazon. A droite, les chasseurs sont à cheval, réunis sous de grands arbres. Dans le fond, la silhouette de Compiègne et la rivière d'Oise.

Signé : *J.-B. Oudry 1744.*

H. 3,60; L. 8.
Cf. le dessin n° 660.
PALAIS DE COMPIÈGNE.

492. (IX.) **Le Fort Hu** ou **Petite-Curée.**

Un valet tient au bout d'une longue fourche les entrailles du cerf qu'il doit livrer à la curée des jeunes chiens. Des piqueurs à cheval sonnent du cor. Dans le

fond, on aperçoit un château couronné d'une terrasse, derrière les arbres.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1746.*

H. 3,60; L. 0,78.

Cf. le dessin n° 661.

Palais de Fontainebleau (Appartements des Chasses). *Inventaire*, n° 2243.

* *

2) *Pour la manufacture de Beauvais.*

Les « Comédies de Molière ».

Exécutées en 1732.

Pour une tenture en 4 pièces, de 3 aunes 2/16 de France de haut sur 13 1/4 de cours.

493. (i.) **Le Médecin malgré lui.**

Carton disparu. Nous n'avons pas retrouvé non plus l'unique tapisserie qui fut tissée sur ce modèle en 1732.

494. (ii.) **Le Dépit amoureux** (acte IV, scène iii).

La scène entre Marinette, Lucile, Éraste et Gros-René se passe devant une riche habitation. La composition est encadrée de fleurs, d'arbustes et d'arabesques.

Signé : *J.-B. Oudry 1732.*

H. 3,50; L. 3,80.

Carton disparu. L'unique tapisserie tissée sur ce modèle figurait, en 1907, dans la Collection Rodolphe Kann.

495. (iii.) **L'École des maris** (acte IV, scène iii).

La scène se passe sur une place bordée de somptueux édifices. Au premier plan, on voit Sganarelle, Valère et Isabelle. Celle-ci, tout en caressant Valère de la main gauche, donne sa main droite à embrasser à Sganarelle.

La composition est encadrée de rocailles, de guirlandes de fleurs, d'arbustes et de rinceaux se détachant sur un fond jaune clair.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1732.*

H. 3,30; L. 3,55.

Carton disparu. L'unique tapisserie tissée sur ce modèle figurait, en 1907, dans la Collection Rodolphe Kann.

496. (IV.) **Le Malade imaginaire** (acte II, scène XIII).

La scène entre Louison et Argan se passe dans la chambre de ce dernier; par une baie et une croisée on aperçoit le jardin. La composition est encadrée d'arabesques, de fleurs et d'arbustes.

Signé : *J.-B. Oudry 1732.*

H. 3,50; L. 3,20.

Carton disparu. L'unique tapisserie tissée sur ce modèle figurait, en 1907, dans la COLLECTION RODOLPHE KANN.

* *

LES « CHASSES NOUVELLES. »

Exécutées en 1727.

Pour une tenture de 6 pièces, 3 aunes de France sur 18 aunes de cours.

Tous ces cartons ont disparu.

97. (I.) **Le Loup.**

98. (II.) **Le Cerf.**

99. (III.) **Le Renard.**

00. (IV.) **Le Sanglier.**

01. (V.) **Le Limier.**

02. (VI.) **Le Daim.**

* *

LES « AMUSEMENTS CHAMPÊTRES ».

Exécutés en 1730.

Pour une tenture de 8 pièces, 3 aunes de haut sur 4 de cours.

Tous ces cartons ont disparu.

3. (I.) **Le Cheval fondu.**

4. (II.) **Le Colin-maillard.**

5. (III.) **La Bergère.**

6. (IV.) **Le Pied de bœuf.**

7. (V.) **Le Joueur d'osselets.**

508. (VI.) **Le Balanceur.**

509. (VII.) **Le Joueur de broche en cul.**

510. (VIII.) **Le Joueur de musette.**

* *

LES « MÉTAMORPHOSES D'OVIDE ».

Exécutées en 1734.

Pour une tenture de 8 pièces, 5 aunes de Flandre de ha
sur 18 de cours.

511. (I.) **Jupiter changé en taureau** ou **l'Enlèvemen d'Europe.**

Jupiter, sous la forme d'un magnifique taureau blan enguirlandé de fleurs, est couché devant le perron d palais d'Europe, qui domine un bras de mer. Il atten la jeune fille que Mercure a été chargé d'attirer. Un corbeille de fleurs est renversée aux pieds du Dieu-Ta reau; deux oiseaux se becquètent sur une marche l'escalier. Au ciel, le char vide de Jupiter gardé par so aigle. Entre le perron et le rivage de la mer, un tro peau de bœufs et de vaches.

Ce carton a disparu. Nous en donnons la descripti d'après la tapisserie tissée par F. Picqueaux à Aubuss en 1771, et actuellement en possession de M. G. Legrai au château de la Courcelle (Cher). Cf. Pérathon, *Icon graphie des tapisseries d'Aubusson* (*Réunions des Soc tés de Beaux-Arts des départements*, 1899, p. 581), Guibert, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges* e *1886*.

512. (II.) **Hippomène et Atalante changés en lions.**

Les deux fauves s'avancent d'un pas majestueux da l'arène. Le lion baille et s'étire; la lionne marche a tête baissée.

Mêmes observations que pour le numéro précédent.

513. (III.) **Actéon changé en cerf.**

Le cerf aux abois est entouré d'une meute qui a

conduit au pied d'une terrasse au-dessus de laquelle s'élève un portique.

Mêmes observations que pour le nº 511.

514. (IV.) **Le Temple de Circé.**

A droite, une colonnade d'où sortent de la fumée et des flammes qui annoncent l'incendie du palais de la magicienne. Au centre d'un paysage, divers animaux, parmi lesquels on remarque une génisse, un paon, etc.

Ce carton a disparu. Nous en donnons la description d'après la tapisserie tissée par F. Picqueaux à Aubusson, en 1771, et actuellement en possession de M. de Féligonde, au château d'Orgnat (Creuse). (Cf. Pérathon, *loc. cit.*, p. 582.)

515. (V.) **Les Poissons de Glaucus.**

Carton disparu. — Peut-être faut-il voir ce sujet dans la *Scène maritime* tissée par F. Picqueaux à Aubusson, en 1771, et représentant le rivage de la mer bordé de grands arbres avec de nombreux poissons dans un filet et pêle-mêle sur le sable (cf. Pérathon, *loc. cit.*, p. 583).

516. (VI.) **Io changée en vache.**

Carton disparu.

517. (VII.) **Occyroé changée en jument.**

Carton disparu.

518. (VIII.) **Orphée changé en serpent.**

Carton disparu.

* *

Les « Verdures fines ».

Exécutées en 1735.

Pour une tenture en 10 pièces.

Nous n'avons pu identifier ces cartons, n'ayant pas retrouvé les tapisseries, auxquelles ils ont servi de modèles.

519. (I.) **Le Faisan.**

520. (II.) **L'Oiseau royal.**

521. (III.) **Le Renard.**

522. (IV.) **Le Canard.**

523. (V.) **Le Butor.**

524. (VI.) **La Clarinette.**

525. (VII.) **L'Outarde.**

526. (VIII.) **Charmille.**

527. (IX.) **Chien et faisan.**

528. (X.) **Lion et sanglier.**

* *

Les « Fables de La Fontaine ».

Exécutées en 1736.

Six sujets pour une tenture en *quatre* pièces (et non pas cinq, comme disent à tort les états de la Manufacture de Beauvais, car le *Lion et le Sanglier* fait partie des « Verdures fines ») de 4 aunes 7/16 de haut sur 3 1/2 de cours ou de 3 aunes 14/16 sur 2 5/6.

Nous n'avons pu identifier ces cartons, n'ayant pas retrouvé les tapisseries, auxquelles ils ont servi de modèles.

529. **La Lice et sa compagne.**

530. **Les deux Chèvres.**

531. **Le Renard et le buste.**

532. **Le Renard et les raisins.**

533. **Les Poissons et le Cormoran.**

534. **Le Loup et le Renard.**

* *

C. — Peintures décoratives accompagnées d'arabesques sur fonds blancs.

535. (I.) **Le Jeu des comédiens.**

Sous une tonnelle formée par quatre petits arbres qui confondent leurs branches trois personnages de

théâtre (Pierrot, un homme et une femme) sont groupés devant une sorte de damier. Pierrot tient un gobelet. La femme fait un geste de surprise de la main droite. Un massif de verdure dans le fond. Sur le devant, quelques cartes à jouer répandues à terre. Au sommet du panneau, un médaillon de feuillages auquel est accroché un trophée formé d'un filet, de deux raquettes, d'une houlette, etc.; le tout encadré d'arabesques et de guirlandes.

N. B. — Cette peinture décorative et les huit suivantes, nos 536 à 544, ne nous sont plus connues que par les eaux-fortes de *Caylus*, sur lesquelles on lit *Oudry in.*

Dimensions de la gravure de *Caylus* : H. 0,39; L. 0,095.

536. (II.) **Le Goûter des comédiens.**

Au bord de l'eau, sous une vigne formant arceau, on voit trois personnages : Pierrot debout, levant son verre, le chapeau à la main; devant lui, assis sur le talus, un homme versant le contenu d'une bouteille dans un verre qu'il tient de la main gauche. En face lui, une femme avance son verre de la main droite. Au sommet du panneau, un médaillon de feuillages auquel est accroché un trophée formée d'une oie plumée, d'un gigot, d'un saucisson, de deux verres, de deux bouteilles et de deux broches; le tout encadré d'arabesques et de guirlandes.

Pendant du n° 535.

* *

537. (I.) **La Promenade.**

Dans un jardin français, dont on voit, en perspective, les arbres taillés en arcades et les jets d'eau, sont dispersés trois groupes de promeneurs. Au premier plan, un homme et une femme s'avancent vers un bassin où les attendent une barque et un rameur. Au sommet du panneau, encadré d'arabesques, un médaillon de feuillages suspendu à une guirlande à laquelle sont accrochées une canne, deux ombrelles, etc.

Mêmes observations que pour le n° 535. — Pendant du

nº 538. — Dimensions de la gravure de *Caylus* : H. 0,39;
L. 0,08.

538. (II.) **Le Repos.**

Près d'un grand vase décoratif, entre deux jeunes arbres qui infléchissent leurs branches, sont groupés trois personnages : une femme assise sur un mur, un homme debout et une femme assise, le coude gauche appuyé sur un coussin. Sur le devant, le bord d'un bassin où s'ébattent trois canards. Au sommet du panneau, un médaillon de feuillages suspendu à une guirlande.

Mêmes observations que pour le nº 535. — Pendant du nº 537.

* *

539. (I.) **La Pêche.**

Au bord d'un bassin, devant une fontaine entourée de quartiers de roches et formant jet d'eau, Arlequin se penche, un genou en terre, pour attraper dans son chapeau le poisson qu'une femme, en face de lui, vient de retirer au bout de sa ligne. Derrière Arlequin, un homme fait un geste d'admiration. Un cygne, à droite, est effaré. Au-dessus de la scène, un filet accroché à l'extrémité des arabesques qui décorent le sommet du panneau. Trois arbres au dernier plan.

Mêmes observations que pour le nº 535. — Pendant du nº 540. — Dimensions de la gravure de *Caylus* : H. 0,384; L. 0,147.

540. (II.) **La Chasse.**

Au premier plan, un cerf poursuivi par deux chiens franchit un ruisseau. Au second plan, deux femmes, dont l'une assise sur une grosse pierre, et un homme jouant du cor. Au-dessus, un filet accroché à des arabesques, quelques arbres dans le fond.

Pendant du nº 539.

* *

541. (I.) **Le Chagrin et la Gaieté.**

Le centre du panneau est occupé par un tombeau

formé d'un soubassement auquel on accède par deux marches et d'une cuve surmontée d'une urne, de chaque côté de laquelle sont couchés deux singes. Une femme en deuil est assise devant le tombeau et s'appuie sur le soubassement. Sur le devant, Arlequin, gambadant, son fusil en bandoulière, un panier au bras, verse le contenu d'une bouteille dans un verre. Devant lui, une femme debout déclame, un verre à la main. Le tout est encadré d'une roche en forme d'arcade sur laquelle sont placés trois flambeaux. Au sommet du panneau, des arabesques, un médaillon, des guirlandes de feuillages et quatre singes, dont trois déguisés en acteurs.

Mêmes observations que pour le nº 535. — Dimensions de la gravure de *Caylus* : H. 0,384; L. 0,124.

542. (II.) **La Danse.**

Au bas d'un talus, devant Arlequin et Pierrot jouant de la flûte et de la basse sous deux arbres formant parasol, dansent un homme et une femme. Au fond, un rideau d'arbres. Au sommet du panneau, des arabesques, un médaillon et des guirlandes de feuillages et trois singes gambadant.

Pendant du nº 541.

543. (III.) **La Musique.**

Sur un petit tertre encadré de verdure taillée en arcades sont assis un homme et une femme qui déroule un cahier de musique sur ses genoux. Derrière, un homme bat du tambour. Sur le devant, un homme couché et une femme assise, une houlette à la main et caressant un chien. Plus loin, cinq moutons. Au sommet du panneau, des arabesques, couronnes et guirlandes de feuillages, trophée de musique, etc., dans lesquels s'agitent divers oiseaux.

Pendant des nºs 541 et 542.

* *

N. B. — Les œuvres mentionnées sous les quatre numéros

suivants (544 à 548) sont signalées par Gougenot, *loc. cit.*, p. 400-401.

544. **Arabesques mêlées de fleurs et d'oiseaux.**

Salon du chateau de Vauré, chez M. Fagon, intendant des Finances. (*Disparues.*)

545. **Arabesques mêlées de paysages, de fleurs, d'oiseaux et autres animaux**, « dans le goût de ceux que M. Audran a peints à la Ménagerie de Versailles. »

Vestibule, Salle a manger, Salle d'assemblée et Salon de la Maison de campagne de M. Fagon, a Fontenay-aux-Roses. (*Disparues.*)

546. **Arabesques composées de plantes, de fleurs et oiseaux.**

Appartement des bains, au chateau de Sceaux, chez le duc du Maine. (*Disparues.*)

547. **Fragment de plafond, en arabesques**, destiné à compléter une peinture d'Audran et composé « d'une corbeille ovale avec, sur la plinthe, quatre oiseaux de la Chine et huit singes vêtus artistement, représentant des actions comiques ».

H. 9 pieds 4 pouces (2,98); L. 4 pieds 8 pouces (1,96).
Cabinet de J.-B. Massé, peintre du Roi, à Paris, place Dauphine. (*Disparu.*)
Voy. Campardon, *J.-B. Massé*, p. 81.

II.

DESSINS, GOUACHES, PASTELS, ESQUISSES.

I. *Sujets religieux.*

548. **Le Jugement de Salomon.**

Un soldat se dispose à couper en deux l'enfant disputé devant le roi assis, à droite, sur son trône.
Signé : *J.-B. Oudry.*

Sépia rehaussée de blanc.
H. 0,215; L. 0,247.
Louvre (Portefeuilles), n° 31500.

49. **La Naissance de la Vierge.**

Plume et lavis à l'encre de Chine rehaussé de blanc.
H. 0,342; L. 0,270. Cintré en haut.
Dessin du tableau décrit ci-dessus, n° 5.
Gravé par *L. Loisel.*
Louvre (Portefeuilles), n° 31501.

* *

II. *Études de figures humaines.*
Portraits. Académies. Détails.

50. **Livre d'esquisses de portraits.**

« Il contient de nombreux dessins originaux d'Oudry au bistre rehaussé de blanc sur papier gris; esquisses de portraits pour la plupart », et porte la suscription suivante : *Livre dans lequel je désigné tou se que jé peint, commencé en 1713; segond Livre d'esquisses 1716* (voy. Roger Portalis, *Les dessinateurs d'illustrations*, t. II, p. 488).

Ancienne collection Jérôme Pichon.

1. **Un chasseur.**

Il est assis, avec deux chiens près de lui.
Crayon noir rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 316; L. 410.
Berlin, Kupferstichkabinett.

2. **Étude d'une figure en habit de théâtre.**

Le personnage est tourné vers la gauche, le bras droit endu, le bras gauche derrière le dos.
Signé : *Oudry.*
Aux trois crayons sur papier gris.
H. 0,275; L. 0,240.
Louvre (Portefeuilles), n° 31497.

. **Académie.**

Un homme nu, accroupi, vu de dos.

Dessin sur papier au crayon noir rehaussé de blanc.
H. 0,50; L. 0,64.
MUSÉE DE MARSEILLE, nº 1271.

* *

554. **Officier à cheval.**

Le cheval se cabre et l'officier, coiffé d'un tricorn en habit à longues basques, l'épée à la main, tourne l tête du côté du spectateur.

H. 0,25; L. 0,17.
Encre de Chine rehaussée de blanc.
VENTE BEURDELEY, 13-15 mai 1905.

555. **Portrait de Louis XV.**

Il est tourné de trois quarts.

Crayons noir et blanc.
VENTE BOHLER, 23 février 1906.

556. **Portrait de femme.**

Vue jusqu'aux genoux, presque de face, vêtue d'un robe décolletée, à larges manches ; elle porte une coi fure et tient de la main gauche un mouchoir. Fon d'architecture.

Encre de Chine rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,12; L. 0,08.
ANCIENNE COLLECTION AUSSANT.
VENTE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES, 5 mai 1898.

557. **Portrait de femme.**

Elle a à sa gauche une cage et un perroquet en liber sur une console. De la main droite, elle prend des fleu dans une corbeille qu'un enfant porte sur sa tête.

A la plume et à l'encre de Chine rehaussée de blanc.
H. 0,14; L. 0,11.
VENTE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES, 5 mai 1898.

558. **Jeune femme à sa toilette.**

Assise devant une glace, en costume du matin, u jeune femme se poudre le visage.

Crayon noir sur papier bleu.

H. 0,15; L. 0,12.
Vente marquis de Chennevières, 5 mai 1898.

559. **Portrait d'une dame.**

A la plume et au bistre rehaussé de blanc sur papier roux.
Ancienne collection Chanlaire.
Collection Ph. de Chennevières (cf. *L'Artiste*, 1896, t. II, p. 179).

560. **Portrait de femme.**

Auprès d'elle, un page joue avec un perroquet.

Représentée à mi-corps, en costume Louis XV, la main gauche étendue et tenant une houlette de la main droite. Fond de paysage.

Crayon noir rehaussé de blanc.
H. 0,22; L. 0,35.
Vente La Béraudière, 16-17 avril 1883.

561. **Portrait d'un chasseur.**

Il est assis sur une pierre, tenant son fusil de la main droite et portant la gauche vers son genou (esquisse du portrait n° 25).

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,48; L. 0,32.
Collection de M. Ernest May, Paris.

62. **Étude pour un portrait.**

Un homme debout appuyé contre une balustrade, et une étude de mains, sur la même feuille.

Dessin au crayon noir sur papier gris (au revers du n° 561).
H. 0,48; L. 0,32.
Collection de M. Ernest May, Paris.

3. **Tête de femme.**

Vue de face.

Sanguine rehaussée de noir et de blanc sur papier gris bleu.
Signalé au Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin par Paul Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, t. XIII, p. 105-106.

4. **Jeune fille.**

En buste, s'appuyant la tête dans la main droite.

Crayon noir rehaussé de blanc.
Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembour-Schwerin (cf. le n° 563).

565. **Étude de femme.**

Assise, de face, lisant un livre.

Sanguine rehaussée de noir et blanc.
Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembour-Schwerin (cf. le n° 563).

566. **Étude de nu.**

Un homme nu, assis par terre et regardant le spectateur.

Signé.

Mine de plomb rehaussée de blanc sur papier gris bleu.
Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembour-Schwerin (cf. le n° 563).

567. **Jeune femme assise.**

Mine de plomb rehaussée de blanc.
Vente Michelin, 21 avril 1898.

568. **Études de têtes et de mains.**

Crayons rouge, noir et blanc sur papier gris.
H. 0,190; L. 0,215.
Ancienne collection Paignon-Dijonval (1810).

569. **Une famille sous Louis XV.**

Sépia.
H. 0,16; L. 0,18.
Vente Schwiter, 20 avril 1883.

570. **Étude de trois paysannes.**

Pierre noire, rehaussée de blanc sur papier gris.
H. 0,14; L. 0,27.
Vente X. (Hôtel Drouot), 20 mars 1899.

III. *Fleurs, Fruits, Légumes, Poissons, Natures mortes.*

571. **Gibier mort.**

Un lièvre accroché par la patte et un quartier de chevreuil.

Signé et daté : *1713.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,27; L. 0,20.
Vente marquis de Chennevières, 5 mai 1898.

572. **Poissons de mer.**

Dans l'angle ruineux d'un parapet donnant sur la mer, un amoncellement de poissons surmontés d'un congre et d'une anguille de mer ficelés à un clou; sur le parapet, un perroquet.

Signé : *J.-B. Oudry 1740.*

Pierre d'Italie rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,31; L. 0,43.
Ancienne collection Andréossy (1864).
Vente Goncourt, 13-14 février 1897.

73. **Poissons de mer.**

Un baquet débordant de poissons de mer répandus à terre; sur un bout de mât où sèche un filet, un perroquet.

Signé : *Oudry 1740.*

Pierre d'Italie rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,31; L. 0,40.
Ancienne collection Andréossy (1864).
Exposition de l'École nationale des Beaux-Arts, en 1879.
Vente Goncourt, 13-14 févr. 1897.
Vente Beurdeley, 13-15 mars 1905.

4. **Le garde-manger.**

Dans une niche de buffet, un faisan et un lièvre accrochés à un clou; sur la tablette, gigot, volaille piquée, cardons, bouteilles et paniers.

Signé : *J.-B. Oudry 1743.*

Pierre d'Italie rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,35; L. 0,26.
Exposition de l'École nationale des Beaux-Arts, en 187
Vente Goncourt, 13-14 févr. 1897.

* *

Les dessins suivants, non datés, sont classés dans l'ord des collections : 1° publiques; 2° particulières.

575. **Crâne de lion.**

Mine de plomb sur papier blanc.
H. 0,21; L. 0,32.
Musée de Schwerin.

576. **Étude de chardons posés sur une pierre.**

Signé : *J.-B. Oudry.*

Dessin aux trois crayons sur papier bleu.
Anc. coll. Villot (16 mai 1849).
Vente Arozarena, 29 mai 1861.

577. **Provisions de cuisine.**

Pierre d'Italie rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,39; L. 0,22.
Dessin du tableau n° 75.
Vente Goncourt, 13-14 févr. 1897.

578-581. **Études de plantes.**

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
Vente Lempereur, 24 mai 1773.

582. **Une hure de sanglier.**

Étude à l'huile sur papier.
Vente Lempereur, 24 mai 1773.

583-584. **Natures mortes.**

Fruits, oiseaux et poissons.

En hauteur, sur papier bleu.
Vente Lempereur, 24 mai 1773.

585. **Biche attachée par les pattes.**

Crayon noir.
Vente A. Marquet de Vasselot, 28 mai 1891.

586. **Étude de draperies sur un fauteuil.**

Crayons noir et blanc.
Vente A. Marquet de Vasselot, 28 mai 1891.

587. **« Une espèce de buffet avec un pot à huile. »**

En 1755, dans la coll. du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. P. Seidel, *Repertorium f. Kunstw.*, 1890, t. XIII, p. 104).

588. **Natures mortes.**

Sur un tapis riche sont groupés un plat, un faisan, trois lièvres et un panier à couvercle, avec une carnassière. Derrière, un grand vase à masque de satyre.

Mine de plomb rehaussée de blanc sur papier gris.
Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

* *

589. **Lièvres et oiseaux morts attachés par les pattes[1].**

De forme ovale; gouache en camaïeu jaunâtre.
H. 0,190; L. 0,155.

590. **Canards, faisans et autres oiseaux morts attachés par les pattes[2].**

Ibid.

[1, 2. Les nos 589 et 590 faisaient partie du Cabinet Paignon-Dijonval, en 1810.]

* *

591. **Chevreuil et cigogne morts.**

Ils sont suspendus à une branche d'arbre; sur la droite, deux faucons.

Gouache.
H. 0,31; L. 0,25.
Vente Schwiter, 20 avril 1883.

IV. *Chiens en arrêt, Chiens d'eau, Chiens gardant des pièces de gibier. Études et portraits de chiens.*

592. **Chiens et gibier mort.**

A côté d'une tête de sanglier, sont deux perdri mortes, un grand oiseau et un fusil. Deux chiens d chasse grondent l'un contre l'autre. Fond d'arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1726.*

Mine de plomb rehaussée de blanc.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg Schwerin (cf. le n° 563).

593. **Chiens et gibier.**

Un cerf attaché par un pied à une colonne, auprè d'un oranger, dans un vase sur lequel est un perroque accompagné de gibier. On voit au bas trois chiens d chasse et un daim.

Daté : *1745.*

A la plume et au bistre.

H. 19 pouces 4 lignes (0,52); L. 12 pouces 4 lignes (0,33).

Vente Huquier, 9 novembre 1772 (n° 343).

594. **Chien surprenant des cygnes sur leur couvée.**

Signé et daté : *1745.*

Encre de Chine.

Vente (Hôtel Drouot), 19, 20, 21 février 1900.

595. **Un Chien en arrêt derrière des roseaux où s trouvent deux perdrix.**

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

A la plume, lavé de bistre.

H. 1,278; L. 0,318.

Vienne (Albertina).

596. **Deux chiens d'arrêt au retour de la chasse.**

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

A la plume, lavé de bistre.

H. 0,278; L. 0,318.
VIENNE, ALBERTINA.

97. **Deux chiens qui se battent dans une cuisine.**

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

A la plume lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,475; L. 0,547.
Dessin du tableau n° 176.
VIENNE, ALBERTINA.

* *

N. B. — Les dessins suivants, non datés, sont classés dans l'ordre des collections : 1° publiques; 2° particulières.

8. **Chien de chasse.**

Signé : *Oudry.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier jaune.
H. 319; L. 225.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 1708.

9. **Chien hurlant.**

Crayon noir rehaussé de lavis.
H. 160; L. 115.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 4362.

. **Chien en arrêt sur un faisan.**

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier bleu.
MUSÉE DE DIJON, n° 868.

. **Chien d'arrêt et faisan.**

Un chien d'arrêt fait lever un faisan caché derrière ne plante à larges feuilles. Un second faisan a déjà pris a volée.

Dessin lavé à l'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,19; L. 0,24.
ANCIENNE COLLECTION HIS DE LA SALLE.
MUSÉE DE DIJON, n° 1199.

Chien à l'attache, dans un tonneau.

Signé : *Oudry*.

Crayons noir et blanc sur papier gris
H. 0,227; L. 0,280.
LILLE, MUSÉE WICAR.

603. **Lévrier**.

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,175; L. 0,26.
MUSÉE DE SCHWERIN.

604. **Chien braque**.

Mine de plomb sur papier blanc
H. 0,185; L. 0,245.
MUSÉE DE SCHWERIN.

605. **Lévrier couché**.

Mine de plomb teintée de jaune pâle sur papier blanc.
H. 0,25; L. 0,41.
MUSÉE DE SCHWERIN.

606. **Chien de chasse**.

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,11; L. 0,22.
MUSÉE DE SCHWERIN.

607. **Chien de chasse**.

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,19; L. 0,21.
MUSÉE DE SCHWERIN.

608. **Chien et fragment de colonne**.

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,205; L. 0,34.
MUSÉE DE SCHWERIN.

609. **Chiens couchés**.

Deux chiens à long poil sont couchés par terre, l'un d'eux repose sa tête sur le cou de l'autre; derrière, un panier et une petite porte ouverte.

Signé : *Oudry fec*.

Crayon noir sur papier blanc.

H. 0,120; L. 0,194.
Ancienne collection de M. Ahlstrand.
Musée de Stockholm.

o. **Chien courant.**

Encre de Chine sur papier gris.
H. 0,204; L. 0,324.
Musée de Stockholm.

* *

1. **Chien barbet et gibier.**

Un chien barbet, qui regarde un canard et un lapin attachés à un arbre; à côté, un oiseau d'eau.

Crayons noir et blanc sur papier bleu (l'oiseau, au pastel).
Vente Blondel d'Azincourt, 18 avril 1770.

. **Un chien qui s'élance.**

Aux trois crayons.
Vente Desperet, 7 juin 1865.

. **Le Chien au tabouret.**

A la pierre d'Italie rehaussée de craie sur papier bleu.
H. 0,24; L. 0,33.
Dessin du tableau n° 161.
Vente Goncourt, 13-14 février 1897.

. **Cygne et barbet.**

Un chien barbet surprend un cygne sur ses œufs au ord d'un étang entouré de plantes et d'arbres.

Signé : *Oudry fecit, pour présent.*

Lavé à l'encre de Chine rehaussée de gouache sur papier bleu.
H. 0,35; L. 0,40.
Dessin du tableau n° 235.
Exposition de l'École française organisée par Ph. Burty en 1860.
Exposition de l'École nationale des Beaux-Arts en 1879.
Vente Goncourt, 13-14 février 1897.

Chien en arrêt.

ux trois crayons sur papier bleu.
ente Guichardot, 7-20 juillet 1875.

616. **Chien poursuivant des canards.**

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
VENTE GUICHARDOT, 7-20 juillet 1875.

617. **Fontaine entourée de gibier mort et de chiens.**

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
VENTE GUICHARDOT, 7-20 juillet 1875.

618. **Chien et gibier.**

Un sanglier attaché par un pied à un arbre aup[rès] d'une fontaine et un chien poursuivant un cygne.

A la plume et au bistre.
H. 19 pouces 4 lignes (0,52); L. 12 pouces 4 lignes (0,33).
VENTE HUQUIER, 9 novembre 1772 (n° 344).

619. **« Tête de chienne de chasse du feu prin[ce] Charles. »**

Signé.

Crayon noir rehaussé de blanc.
H. 0,20; L. 0,26.
ANCIENNE COLLECTION WILLIAM MAYOR, Londres; n° 560 [du] *Catalogue* de 1875.
VENTE LANTSHEER, DE VRIES, etc., à Amsterdam, le 3 j[uin] 1884.

620. **Chien d'arrêt.**

Crayons noir et blanc.
H. 0,26; L. 0,41.
VENTE C. LOYEUX, 18 avril 1898.

621. **Chien et oiseaux.**

A gauche, un faisan et un grand échassier vers [les]quels tendent le cou deux chiens debout. Une guit[are], un violon et deux grands livres au pied d'un grand va[se] sur lequel un perroquet est perché. Fond d'arbres.

Lavis rehaussé de blanc sur gros papier bleu.
CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOU[RG]-SCHWERIN (cf. le n° 563).

622. **Un caniche.**

Sur papier gris à gros grains.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

23. **Chien courant.**

Représenté en pleine course courant vers la gauche.

Sanguine.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

24. **Tête de chien de chasse.**

Représentée tournée vers la gauche.

Crayon noir rehaussé de blanc.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

5. **Tête de chien de chasse.**

Vue de face.

Crayon noir rehaussé de blanc.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

6. **Caniche effrayant un canard.**

Mine de plomb rehaussée de blanc.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

7. **Un caniche effraie un héron.**

Plume et sanguine, lavé de bistre.

Cabinet des Estampes du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 563).

. **Chien et gibier mort.**

« Une biche et un chien avec un oiseau. »

En 1755, dans la coll. du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 587).

Un barbet s'élançant sur des canards.

En 1755, dans la coll. du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin (cf. le n° 587).

Chien et gibier mort.

« Un chien garde un oiseau avec un chevreuil et gibier. »

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOU SCHWERIN (cf. le n° 587).

631. **Chiens et natures mortes.**

« Deux chiens avec un héron, un vase et une gu lande. »

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOU SCHWERIN (cf. le n° 587).

632. **Cygne attaqué par un dogue.**

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOU SCHWERIN (cf. le n° 587).

633. **Barbet pillant un canard.**

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOU SCHWERIN (cf. le n° 587).

* *

634. **Étude de chien épagneul**[1].

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,27; L. 0,43.

635. **Étude de chien mâtin**[2].

Ibid.

636. **Chien en arrêt sur un faisan dans des brou sailles**[3].

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,300; L. 0,405.

637. **Même sujet**[4].

Ibid.

638. **Chien épagneul apercevant des perdrix dans champ de blé**[5].

Crayons noir et blanc sur papier jaune.
H. 0,300; L. 0,405.

639. **Étude de chien couché à terre et dormant**[6].

Pierre noire sur papier blanc.
H. 0,21; L. 0,34.

[1, 2, 3, 4, 5, 6. Les nos 634-639 faisaient partie du CABINET PAIGNON-DIJONVAL, en 1810.]

* *

640. **Chiens gardant du gibier.**

Crayon noir sur papier gris.
VENTE PALLA, 28 avril 1873.

641. **Chien courant.**

Crayon de couleur sur papier bleu, signé à l'encre.
H. 0,32; L. 0,50.
ANC. COLL. DU COMTE NILS PARK.
VENTE THIBAUDEAU, 20-25 avril 1857.

642. **Chien surprenant une cigogne.**

A la plume, lavé d'encre de Chine.
VENTE TOURNEUR, 5-7 mars 1860.

643. **Chien et cygne.**

Au-dessous d'une tringle à laquelle sont accrochés des poissons et des oiseaux de mer, un cygne, effaré par l'apparition d'un barbet, se jette dans les roseaux.

Connu par la gravure de *Le Bas* (H. 0,415; L. 0,315), sur laquelle on lit : *J.-B. Oudry inv. et del.*

644. **Chien et gibier mort.**

Devant un mur de pierre terminé en console passe un tronc d'arbre, à une branche duquel sont accrochés un sanglier, un héron et un canard. Au-dessous, un cygne mort sur le dos, deux perdrix et un canard. Un chien, assis, garde le gibier.

Connu par la gravure de *Le Bas* (H. 0,415; L. 0,315), sur laquelle on lit : *J.-B. Oudry inv. et del.*

645. **« Phylax ».**

Chien couché sur le ventre, le nez sur les pattes de devant, près d'un os et d'une écuelle. Fond de feuillages.

Connu par la gravure de *Mesnil* (H. 0,275; L. 0,210), sur laquelle on lit : *Dessiné par Oudry.*

646. **Chiens.**

Études de sept têtes dans différentes positions sur la même feuille.

Dessin (?) gravé par *Huquier*.

647. **Chiens.**

Études de cinq têtes dans différentes positions sur la même feuille.

Dessin (?) gravé par *Huquier*.

V. *Sujets de chasses au chien courant.*

Les « Chasses de Louis XV ».

648. (I.) **Chasse au cerf dans la rivière d'Oise en vue de Compiègne.**

Signé : *J.-B. Oudry 173*[*3*].

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du n° 484.
H. 0,45; L. 1,08.
Vente de Mme C., 15 mai 1911.
Coll. Balzer, a Bruxelles.

649. (II.) **Le Botté du Roi** ou **Rendez-vous de chasse au « Puits du Roy »** (forêt de Compiègne).

Signé et daté : *1733*.

A la plume, rehaussé de lavis et de gouache.
H. 0,305; L. 0,52.
Dessin du n° 485.
Vente Devaux, 27-28 novembre 1907.

650. **Même sujet.**

Signé : *J.-B. Oudry 1733*.

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du n° 485.
H. 0,45; L. 0,82.
Vente de Mme C., 15 mai 1911.
Coll. Balzer, a Bruxelles.

651. (III.) **Prise d'un cerf dans l'étang de Saint-Jean-aux-Bois.**

A l'encre de Chine et à la pierre noire rehaussées de blanc sur papier gris.
H. 0,28; L. 0,35.
Dessin du n° 486.
École nationale des Beaux-Arts, fonds Valton, n° 34804.

652. **Même sujet.**

Signé : *J.-B. Oudry 1736.*

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du n° 486.
H. 0,45; L. 0,62.
Vente de Mme C., 15 mai 1911.
Coll. Balzer, a Bruxelles.

653. (iv.) **Chasse au cerf dans les rochers de Franchard.**

Signé : *J.-B. Oudry 1733.*

Première pensée du n° 487.
Encre de Chine, rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,33; L. 0,55.
L'auteur s'est reproduit dans l'angle inférieur de droite du tableau.
Un cartel placé au bas du dessin porte l'inscription suivante :
« Événement singulier arrivé sur un des rochers de la forêt de Fontainebleau dans une des chasses de S. M. Louis XV, dessiné d'après ses ordres par J.-B. Oudry, pour être peint par lui en grand. Présenté au Roy par J.-B. Oudry. »
Vente Neyman, juin 1776.
Vente Bruun-Neergaard, 30 août 1814.
Exposition de l'Art français sous Louis XIV et sous Louis XV, au profit de l'œuvre de l'Hospitalité de nuit. Paris, 1888.
Coll. Gustave Lacan.

654. **Même sujet.**

Première pensée du n° 487.
Esquisse peinte à l'huile.
Même exposition que le précédent.
Coll. Maillet du Boullay.

655. **Même sujet.**

Première pensée du n° 487.

A la plume, rehaussé de lavis et de gouache.
H. 0,305; L. 0,52.
VENTE DEVAUX, 27-28 novembre 1907.

656. **Même sujet.**

Signé : *J.-B. Oudry 1737.*

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du nº 487.
H. 0,47; L. 0,96.
VENTE DOISTAU (9-11 juin 1909).
COLL. DUCRAY.

657. (V.) **Le limier** ou **Louis XV faisant le bois.**

Signé : *J.-B. Oudry 1738.*

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du nº 488.
H. 0,44; L. 0,34.
VENTE DE Mme C., 15 mai 1911.
COLL. BALZER, A BRUXELLES.

658. (VI.) **Le Relai à la « Petite Patte d'oie ».**

Signé : *J.-B. Oudry 1739.*

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du nº 489.
H. 0,44; L. 0,34.
VENTE DE Mme C., 15 mai 1911.
COLL. BALZER, A BRUXELLES.

659. (VII.) **La meute conduite par les piqueurs au rendez-vous.**

Signé : *J.-B. Oudry 1741.*

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du nº 490.
H. 0,44; L. 0,34.
VENTE DE Mme C., 15 mai 1911.
COLL. BALZER, A BRUXELLES.

660. (VIII.) **La Curée.**

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du nº 491.
H. 0,45; L. 0,93.
VENTE DE Mme C., 15 mai 1911.
COLL. BALZER, A BRUXELLES.

661. (IX.) **Le Fort Hu.**

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

Esquisse peinte à l'huile, sur toile, du nº 492.

H. 0,44; L. 0,34.
VENTE DE Mme C., 15 mai 1911.
COLL. BALZER, A BRUXELLES.

(Dernier sujet de la suite des *Chasses de Louis XV.*)

[Deux scènes de cette suite (on ignore lesquelles), dessinées « à la plume, lavées et rehaussées de blanc, au pinceau, sur papier bleu », de 11 pouces (0,30) de hauteur sur 8 pouces 6 lignes (0,23) de largeur, ont passé à la VENTE BLONDEL D'AZINCOURT, le 18 avril 1770.]

* *

662. **Le chevreuil forcé.**

Dans un paysage, un chevreuil est attaqué par quatre chiens.

Crayon noir lavé d'aquarelle rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,35; L. 0,27.
Gravé par *Oudry* (dessin du n° 261, daté de *1725*).
EXPOSÉ A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS EN 1879.
ANC. COLL. DU DUC D'AUMALE.
CHATEAU DE CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ.

663. **Chasse au loup.**

Sous un arbre, vers la gauche, le loup renversé sur le côté est assailli par quatre chiens. D'autres accourent. A droite et au premier plan, six chasseurs à cheval s'élancent à l'hallali.

Signé : *J.-B. Oudry 1728.*

Esquisse peinte à l'encre de Chine rehaussée de blanc sur papier gris.
H. 0,285; L. 0,530.
LOUVRE (Portefeuilles), n° 31493.

664. **Hyène attaquée par deux chiens.**

Elle est vue de trois quarts en face tournée vers la droite. Tandis qu'elle tient un des chiens sous ses pattes de devant, l'autre chien la mord à la cuisse droite. Au fond, une roche et deux troncs d'arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1743.*

Crayons noir et blanc sur papier gris.
H. 0,32; L. 0,46.

Ce dessin reproduit le tableau exécuté quatre ans avant et aujourd'hui au Musée de Schwerin (cf. ci-dessus n° 275).
Cf. le n° 686.
Louvre (Portefeuilles), n° 31495.

665. **Chasse au loup.**

Au milieu d'un paysage boisé, un loup est assailli par quatre chiens.

Signé : *J.-B. Oudry 1746.*

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,32; L. 0,52.
Vente A.-H. Laglenne, 3 mars 1905.

666. **Chasse au cerf.**

Datée : *1749.*

Encre de Chine, rehaussée de blanc, avec quelques touches de noir sur papier gris.
École de médecine de Montpellier (coll. Atget).

* *

N. B. — Les dessins suivants, non datés, sont classés dans l'ordre alphabétique des collections : 1° publiques; 2° particulières.

667. **Sanglier attaqué par cinq chiens.**

Sanguine.
H. 0,21; L. 0,31.
Grenoble (Musée-Bibliothèque).

668. **Loup attaqué par des chiens.**

Crayon noir, rehaussé de blanc.
H. 0,47; L. 0,58.
Musée de Poitiers.

669. **Chasse au cerf.**

Mine de plomb et encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,27; L. 0,425.
Musée de Schwerin.

670. **Chasse au lièvre.**

Encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,20; L. 0,33.
Musée de Schwerin.

671. **Sanglier coiffé par un chien.**

Mine de plomb sur papier blanc.
H. 0,235; L. 0,315.
MUSÉE DE SCHWERIN.

672. **Chasse au sanglier.**

Des cavaliers poursuivent un sanglier qui, faisant tête aux chiens, est attaqué par deux piqueurs.

Encre de Chine rehaussée de blanc.
H. 0,18; L. 0,24.
SAINT-PÉTERSBOURG, MUSÉE DE L'ERMITAGE.

673. **Chasse à l'ours.**

Il est attaqué par sept chiens, dont trois sont déjà hors de combat.

Camaïeu à l'huile sur carton.
H. 0,30; L. 0,25.
ANC. COLL. DURRANS (1847).
MUSÉE DE TOURS.

* *

674. **Chasse au cerf.**

Pierre noire, rehaussée de blanc.
VENTE DESPERET, 7 juin 1865.

675. **Une laie avec ses marcassins.**

Elle est attaquée par six gros dogues.

A la plume et au bistre.
H. 14 pouces (0,33); L. 19 pouces (0,51). Sans doute, l'esquisse du n° 277.
VENTE NEYMAN, fin juin 1776.
ANC. COLL. FOUQUET.

676. **Chasse au renard.**

Un renard attaqué par huit gros chiens. Fond de paysage.

A la plume et au bistre.
H. 14 pouces (0,38); L. 20 pouces (0,54).
VENTE NEYMAN, fin juin 1776.
ANC. COLL. FOUQUET.

677. **Loup attaqué par trois dogues.**

Pierre d'Italie rehaussée de blanc et de pastel sur papier bleu.
H. 0,44; L. 0,27.
VENTE GONCOURT, 13-14 février 1897.

678. **Chasse au cerf.**

Il est arrêté par sept chiens. Fond de paysage.
A la plume et au bistre.
H. 19 pouces 4 lignes (0,52); L. 12 pouces 4 lignes (0,33).
VENTE HUQUIER, 9 novembre 1772 (n° 342).

679. **Chiens et loup-cervier.**

Trois chiens qui attaquent un loup-cervier.
Pastel.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

680. **Chasse au renard.**

Sur papier bleu.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

681. **Chasse au loup.**

Sur papier bleu.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

682-683. **Chasses au loup.**

En 1755, dans la COLLECTION DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 587).

684. **Chasse au cerf.**

Lavis rehaussé de blanc.
VENTE DU PLESSIS-BELLIÈVRE, 10 mai 1897.

685. **Chasse au loup.**

Lavis rehaussé de blanc.
VENTE DU PLESSIS-BELLIÈVRE, 10 mai 1897.

686. **Chasse à l'hyène.**

Une hyène est assaillie par deux chiens. Fond de paysage.
Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,30; L. 0,43.
Probablement le même que celui de la COLL. DE CALVIÈRE,

vendu le 5 mai 1779, et que celui du Louvre catalogué ci-dessus, n° 664.

Dans le Cabinet Paignon-Dijonval, en 1810.

687. **Chasse au loup.**

Un loup assailli par quatre chiens. Fond de paysage.

Crayons noir et blanc sur papier bleu.

H. 0,32; L. 0,51.

Dans le Cabinet Paignon-Dijonval, en 1810.

Peut-être le même que le n° 665 ci-dessus.

688. **Chasse au cerf.**

« Un cerf poursuivi dans l'eau par une grande meute de chiens excités par les chasseurs. »

A la plume lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier jaunâtre.

H. 0,27; L. 0,33.

Dans le Cabinet Paignon-Dijonval, en 1810.

Peut-être l'esquisse du n° 265.

689. **Hallali du cerf.**

Le cerf expire, entouré des chiens et des chasseurs.

Ibid.

Dans le Cabinet Paignon-Dijonval, en 1810.

690. **Loup attaqué par des chiens.**

Gouache.

H. 0,33; L. 0,28.

Vente Schwiter, 20 avril 1883.

691. **Chasse au loup.**

Encre de Chine.

Vente de M. T., 13 décembre 1897.

692. **Cerf et biche surpris.**

A la lisière d'une forêt, le cerf se tient debout, l'oreille aux aguets, tandis que la biche broute devant lui. Dans le fond, on aperçoit un chasseur tenant en laisse un limier.

Ce dessin ne nous est connu que par la petite gravure de Le Bas (H. 0,14; L. 0,095), sur laquelle on lit : *Oudry invenit.*

VI. *Animaux divers (autres que des chiens).*

693. **Combat entre des tigres et des bœufs.**

Signé : *Oudry 1745.*

A la plume rehaussé de blanc et de lavis sur papier gris bleu.

H. 316; L. 645.

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT.

694. **Casoar marchant vers la gauche.**

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

A la pierre noire rehaussée de blanc sur papier bleu.

H. 0,385; L. 0,308.

VIENNE, ALBERTINA.

695. **Panthères attaquant des chevaux.**

Six panthères se jettent sur cinq chevaux, à la lisière d'un bois.

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, sur papier bleu.

H. 0,475; L. 0,547.

VIENNE, ALBERTINA.

696. **Combat d'éléphants, de lions et de tigres.**

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc.

H. 0,31; L. 0,52.

VENTE (hôtel Drouot), 6 mars 1899.

697. **Renard surprenant un coq.**

Signé : *Oudry 1746.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier bleu.

H. 233; L. 301.

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT.

698. **Combat de canards dans un marais.**

Daté : *1747.*

Crayon noir.

VENTE TOURNEUR, 5-7 mars 1860.

699. **Échassier.**

Signé : *J.-B. Oudry 1749.*

Pastel sur papier gris bleu.
H. 321 ; L. 413.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT.

700. **Huppe.**

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris bleu.
H. 0,280; L. 0,379.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT.

701. **Combat de coqs.**

Fond de paysage.
Daté : *1751.*

Sanguine.
Probablement un des deux dessins, datés de 1751, qui figuraient en 1772, sous le n° 244, dans la COLLECTION BENOIST-AUDRAN.
ÉCOLE DE MÉDECINE DE MONTPELLIER (COLL. ATGET).

02. **Combat de divers oiseaux dans un paysage.**

Sanguine.
Probablement un des deux dessins, datés de 1751, qui figuraient en 1772, sous le n° 244, dans la COLLECTION BENOIST-AUDRAN.
ÉCOLE DE MÉDECINE DE MONTPELLIER (COLL. ATGET).

03. **Des canards dans un paysage.**

Daté : *1751.*

ÉCOLE DE MÉDECINE DE MONTPELLIER (COLL. ATGET).

4. **« Des tigres qui attaquent des chevaux ».**

A la plume, rehaussé de blanc.
H. 11 pouces (0,29) ; L. 20 pouces (0,54).
SALON DE 1753.
VENTE VASSAL DE SAINT-HUBERT, 29 mars 1779.

5. **Singe.**

Signé : *J.-B. Oudri f. 1754.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris bleu.

H. 274; L. 424.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 1709.

* *

N. B. — Les pièces suivantes, non datées, sont classée dans l'ordre alphabétique des collections : 1° publiques 2° particulières.

706. **Quatre têtes d'animaux.**

Deux moutons, un âne, un chien de chasse.
Crayon noir rehaussé de blanc sur papier jaune.
H. 240; L. 385.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 1710.

707. **Porc-épic.**

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 224; L. 269.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 1812.

708. **Cygnes.**

Mine de plomb, rehaussée de blanc sur papier gris bleu
H. 203; L. 317.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 1813.

709. **Tête de lièvre.**

Sanguine.
H. 180; L. 167.
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, n° 4363.

710. **Étude de Héron.**

Debout, sur une patte, il est tourné vers la gauche
Crayons noir et blanc sur papier gris bleuté.
H. 0,343; L. 0,287.
ANC. COLL. MARIETTE.
LOUVRE (Portefeuilles), n° 31486.

711. **Étude de Vautour.**

Il est debout, la tête tournée vers la droite.
Crayons noir et blanc sur papier gris bleuté.
H. 0,343; L. 0,287.
ANC. COLL. MARIETTE.
LOUVRE (Portefeuilles), n° 31487.

12. **Perroquet et singe.**

Le premier, perché sur un tronc d'arbre à gauche, tourne la tête vers le singe, qui emporte un rameau garni de fruits.

Crayon noir sur papier gris.
H. 0,189; L. 0,172.
LOUVRE (Portefeuilles), n° 31496.

3. **Études d'oiseaux.**

Crayon noir sur papier gris.
(Deux dessins sur la même feuille.)
H. 0,187; L. 0,150.
LOUVRE (Portefeuilles), n° 31498.

4. **Concert comique (« Cacofonia »).**

Par toute espèce d'animaux.

A la plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc et de noir sur papier gris.
ÉCOLE DE MÉDECINE DE MONTPELLIER (COLL. ATGET).

5. **Combat de lions contre des sangliers.**

Au bistre rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 12 pouces (0,31); L. 20 pouces (0,54).
VENTE NEYMAN, fin juin 1776.
ANC. COLL. BASAN.
ÉCOLE DE MÉDECINE DE MONTPELLIER (COLL. ATGET).

. **Tête de renard bâillant.**

Signé : *Oudry*.

Crayons noir et blanc.
Legs de l'Amirale de Candé, 1888.
MUSÉE D'ORLÉANS.

. **Deux cygnes nageant.**

Crayon noir.
H. 0,11; L. 0,13.
SAINT-PÉTERSBOURG, MUSÉE DE L'ERMITAGE.

Cerf mourant.

Encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,37; L. 0,535.
MUSÉE DE SCHWERIN.

719. **Cheval couché.**

Mine de plomb sur papier blanc.
H. 0,41; L. 0,32.
Musée de Schwerin.

720. **Faucon frappant un lièvre.**

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,22; L. 0,37.
Musée de Schwerin.

721. **Tête de lion.**

Pastel sur papier bleu.
H. 0,325; L. 0,27.
Musée de Schwerin.

722. **Lion marchant.**

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,19; L. 0,27.
Musée de Schwerin.

723. **Un lion et un aigle.**

Encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,18; L. 0,33.
Musée de Schwerin.

724. **Serpent.**

Mine de plomb sur papier blanc.
H. 0,15; L. 0,22.
Musée de Schwerin.

725. **Tête de taureau.**

Crayon noir sur papier blanc.
H. 0,23; L. 0,18.
Musée de Schwerin.

726. **Taureau.**

Mine de plomb sur papier blanc.
H. 0,38; L. 0,43.
Musée de Schwerin.

727. **Taureau.**

Mine de plomb sur papier blanc.

H. 0,38; L. 0,46.
MUSÉE DE SCHWERIN.

28. **Taureau.**

Mine de plomb lavée d'encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,38; L. 535.
MUSÉE DE SCHWERIN.

29. **Taureau.**

Mine de plomb lavée d'encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,365; L. 0,535.
MUSÉE DE SCHWERIN.

30. **Taureau.**

Encre de Chine sur papier blanc.
H. 0,21; L. 0,435.
MUSÉE DE SCHWERIN.

31. **Étude de tigre.**

Peinture à l'huile sur toile.
H. 0,49; L. 0,905.
MUSÉE DE SCHWERIN.

32. **Tigre.**

Esquisse à l'huile sur carton jaune.
H. 0,42; L. 0,525.
MUSÉE DE SCHWERIN.

3. **Combat de bêtes fauves.**

A la plume et à l'encre.
VENTE BASAN PÈRE, 1er décembre 1798.

4. **Un faisan pris par un renard.**

A la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier bleu.
VENTE BLONDEL D'AZINCOURT, 18 avril 1770.

5. **Un combat d'aigles contre des cygnes.**

Ce dessin est sans doute celui qui a paru au SALON DE 1753.
VENTE TALLARD, 22 mars 1756.
ANC. COLL. BROCHAUD.

. **Des aigles qui fondent sur des moutons.**

VENTE TALLARD, 22 mars 1756.

Anc. coll. Brochaud.

737. **Renard.**

Pierre d'Italie.
Vente Delaherche, 28 mars 1888.

738. **Un chat couché.**

Pierre noire, rehaussée de blanc.
Vente Desperet, 7 juin 1865.

739. **Étude de Grues.**

Mine de plomb.
Vente Ch. Forget, 17-19 mars 1873.

740. **Épervier et Héron.**

Esquisse à l'huile, sur papier, avec une notice de l'aute
Vente Ch. Forget, 17-19 mars 1873.

741-742. **Poissons et oiseaux de proie.**

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,27; L. 0,338.
Vente Galichon, 4 mars 1895.

743. **Un ara.**

Crayon noir.
Vente Gigoux, 20-23 mars 1882.

744. **Étude de chats.**

Crayon noir.
Vente Gigoux, 20-23 mars 1882.

745. **Tigre couché dans un paysage.**

Signé.

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris.
Vente Gigoux, 20-23 mars 1882.

746. **Têtes de béliers.**

Aux trois crayons.
Vente Guichardot, 7-20 juillet 1875.

747. **Des jeunes ours jouant dans une forêt.**

Sanguine.

H. 0,29; L. 0,43.
VENTE DE LA SABLONIÈRE, à Amsterdam, 30 juin 1891.

748-774. **Études d'oiseaux.**

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
Ces études, au nombre de vingt-six, ont paru à la VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

775. **Un blaireau.**

Étude au pastel.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

776. **Loup-cervier.**

Étude à l'huile sur papier bleu.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

777. **Un léopard.**

Ibid.

778. **Un marcassin.**

Ibid.

779. **Renard pris au piège.**

Ibid.

780. **Un sanglier.**

Ibid.

781. **Un sanglier.**

Ibid.

782. **Chat jouant sur une table.**

Crayon et lavis d'aquarelle.
H. 0,43; L. 0,34.
VENTE MARQUISET, 28 avril 1890.

783. **Étude de rhinocéros.**

Signé : *J.-B. Oudry.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,28; L. 0,44.
ANCIENNE COLLECTION WILLIAM MAYOR, Londres; n° 561 du *Catalogue* de 1875.

784. **Combat de cinq onagres, en plein air.**

Lavis à l'encre de Chine sur papier bleu rehaussé de blanc H. 0,28; L. 0,53.

ANCIENNE COLLECTION WILLIAM MAYOR, Londres; n° 562 du *Catalogue* de 1875.

785. **Un cygne.**

Sur papier gris à gros grains.

CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 563).

786. **Renard et coq.**

Le coq se débat sur le sol devant le renard qui paraît inquiet.

Mine de plomb rehaussée de blanc.

CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 563).

787. **Tête de renard bâillant.**

Pastel.

CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 563).

788. **Chevreuil galopant.**

Tourné vers la gauche.

Crayon noir rehaussé de blanc.

CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 563).

789. **Études de tigres.**

Un tigre au repos vu de dos et quatre têtes de tigre en différentes positions.

Esquisse à l'huile sur toile.

CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 563).

790. **Renard tenant une poule.**

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 587).

791. **Combat de coqs dans une cuisine.**

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 587).

792. **Combat de cerfs.**

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 587).

793. **Combat de taureaux.**

En 1755, dans la COLL. DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 587).

* *

794. **Combat de coqs**[1].

Deux coqs se battent; l'un d'eux est terrassé.

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc.
H. 0,57; L. 0,48.

795. **Combat de cygnes**[2].

Des cygnes se battent à coups de bec dans des roseaux.

Sanguine sur papier blanc.
H. 0,32; L. 0,51.

796. **Combat de hérons**[3].

Des hérons se battent près d'une rivière. Fond de paysage.

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc.
H. 0,30; L. 0,54.

797. **Combat entre des léopards et des ours**[4].

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,300; L. 0,567.

798. **Combat de loups**[5].

Des loups se battent entre eux. Fond de paysage.

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,325; L. 0,540.

799. **Daims et loups-cerviers**[6].

Des daims attaqués et dévorés par un troupeau de loups-cerviers dans une forêt sauvage.

A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 0,325; L. 0,540.

800. **Étude de chat sauvage**[7].
Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,27; L. 0,43.

801. **Étude de faisan**[8].
Ibid.

802. **Étude de léopard**[9].
Ibid.

803. **Étude de lion**[10].
Ibid.

804. **Étude de panthère**[11].
Ibid.

805. **Étude de perdreau**[12].
Ibid.

806. **Étude de tigre**[13].
Ibid.

[1-13. Les nos 794-806 faisaient partie du CABINET PAIGNON DIJONVAL, en 1810.]

* *

807. **Deux cailles.**
Étude à l'huile sur papier préparé.
VENTE PALLA, 28 avril 1873.

808. **Des singes formant concert.**
VENTE SAINT-YVES, 2 mai 1805.

* *

809. **Une vache.**
810. **Un mulet.**
811. **Une biche.**
812-813. **Deux moutons.**
814. **Un petit cerf.**
815. **Un lynx.**
816. **Un loup.**
817. **Un léopard.**
818. **Un renard.**

819. **Un sanglier.**

820. **Un chat sauvage.**

[Ces 12 dessins aux trois crayons faisaient, au XVIIIe siècle, partie de la COLLECTION DU COMTE DE TESSIN, A STOCKHOLM. Ils ont été dispersés par la suite et on ignore ce qu'ils sont devenus (cf. Lespinasse, *Bull. Soc. Hist. de l'Art français*, 1911, p. 324-325).]

* *

821. **Un renard.**

822. **Un tigre.**

823. **Une vache à l'abreuvoir.**

824. **Un chamois.**

825. **Deux moutons.**

826. **Une antilope.**

827. **Un sanglier.**

828. **Un loup pris au piège.**

829. **Un âne bâté.**

830. **Un loup tenant sa proie.**

831. **Une hyène.**

Nos 821-831 = Onze dessins aux crayons de couleur, sur papier bleu, signés à l'encre.

H. 0,32; L. 0,50 (en moyenne).

VENTE COMTE THIBAUDEAU, 20-25 avril 1857.

ANC. COLL. DU COMTE NILS PARK.

* *

832. **Combat de cygnes dans un marais.**

Sanguine.

H. 0,32; L. 0,50.

VENTE (hôtel Drouot), 30 janvier 1863.

833. **Blaireau.**

A la pierre d'Italie, rehaussé de blanc, sur papier bleu.

H. 0,27; L. 0,42.

VENTE (hôtel Drouot), 20 mars 1909.

834. **Loup montrant les dents.**

Étude de tête, tournée vers la droite.

Grand dessin à la pierre noire, rehaussé de blanc.

Lithographié par *Gingembre*.

* *

APPENDICE AUX CHAPITRES IV-VI.

Recueil de divers Animaux de chasse,
tiré du cabinet de M. le comte de Tessin,
dessiné d'après nature par M. Oudri, peintre du Roy,
gravé à l'eau forte par J. E. Ren et terminé au Burin par J. P. Le Bas.

A Paris, chez J. P. Le Bas, *graveur du Roy, au bas de la rue de la Harpe.*

(Ce Recueil, dont il existe un exemplaire gravé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, se compose de douze planches numérotées.)

835. (Pl. I.) **Frontispice** (encadrant l'inscription en italiques ci-dessus).

A gauche, un sapin et des buissons, une source, un cerf mort. A droite, un valet de chiens couché sur le côté gauche, son fusil derrière lui, joue du cor. Trois chiens, dont deux assis et un couché. Derrière, une roche, une colonnade en ruines et un grand vase.

836. (Pl. II.) **Loup pris au piège** (peut-être le nº 816).

Vu de flanc gauche et comme assis, la patte droite dans le piège, il rejette la tête, en hurlant de douleur, vers la droite.

837. (Pl. III.) **Gazelle** (peut-être le nº 811).

Debout, de flanc, tournée vers la gauche.

838. (Pl. IV.) **Renard** (peut-être le nº 818).

Présentant le flanc droit, il s'appuie sur sa patte droite, comme s'il était blessé, et tourne la tête, en ouvrant la gueule, vers la gauche.

839. (Pl. V.) **Sanglier** (peut-être le nº 819).

Il est étendu sur le côté droit, vu de trois quarts en face, le groin contre le sol.

840. (Pl. VI.) **Blaireau**.

Il est accroupi sur le sol, retournant la tête vers la droite.

841. (Pl. VII.) **Loup-cervier** (peut-être le n° 815).

Debout, vu de trois quarts de face, il tourne la tête vers la droite.

842. (Pl. VIII.) **Sanglier** (cf. le n° 840).

Couché sur le flanc gauche, il regarde vers la droite.

843. (Pl. IX.) **Mulet** (peut-être le n° 810).

Il est debout, tourné de trois quarts de face, la tête à gauche, sellé et bridé.

844. (Pl. X.) **Chamois** (peut-être le n° 814).

Debout, tourné vers la gauche, il dresse la tête.

845. (Pl. XI.) **Chien courant.**

Vu de flanc, lancé à toute vitesse, il dévale d'une colline en chassant.

Aux trois crayons sur papier gris bleu.
H. 0,26; L. 0,41.
Louvre (Portefeuilles), n° 34915.

846. (Pl. XII.) **Léopard** (peut-être le n° 817).

Il est couché sur le ventre, de gauche à droite, tournant la tête de trois quarts.

VII. *Paysages.*

847. **Vue d'un jardin.**

On y voit un château et une rangée d'arbres entre deux pièces d'eau; deux femmes et deux enfants.

Signé et daté : *1744.*

A la pierre noire rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,340; L. 0,442.
Vienne, Albertina.

848. **Vue d'un parc.**

Il est terminé par une terrasse à balustres donnant sur une rivière.

Signé : *J.-B. Oudry. 1744.*

H. 0,32; L. 0,53.
Anc. coll. Guichardot.

Vente Goncourt, 13-14 février 1897.

849. **Entrée d'un parc.**

Au milieu, un grand escalier; à droite, une porte en treillage.

Signé : *J.-B. Oudry 1744.*

Crayon noir rehaussé de blanc.
H. 0,31; L. 0,52.
Vente Lion, 3 avril 1886.
Vente Bohler, 23 février 1906.

850. **Vue des jardins d'Armenonville.**

Signé : *J.-B. Oudry 1744.*

(Les personnages habillés à la mode de 1800 ont été ajoutés par Boilly.)
Crayons noir et blanc.
H. 0,31; L. 0,47.
Anciennes collections de Beringhen, Boilly, Leblond.
Vente baron J. Pichon, 29 mars-10 avril 1897.

851. **Une allée du parc de Versailles.**

Signé et daté : *1744.*

Pierre noire rehaussée de blanc.
H. 0,51; L. 0,35.
Vente C. Loyeux, 18 avril 1898.

852. **Rendez-vous de chasse dans une forêt.**

Signé : *J.-B. Oudry 1745.*

Crayons noir et blanc.
Vente Delbergue-Cormont, 31 mai 1882.

853. **Vue d'un parc.**

On y voit un bassin et des statues.

Signé et daté : *1745.*

Crayons noir et blanc sur papier gris.
Vente Palla, 28 avril 1873.

854. **« Vue d'un petit pont ».**

Pastel.
Salon de 1745.

855. **Entrée de la ville de Beauvais, du côté de la Porte de Paris.**

Vers la gauche, le pont de pierre de Saint-Jean conduit à l'entrée de la ville, dont les remparts s'étendent devant un rideau d'arbres. Au centre, une tour à toit en poivrière et le clocher d'une chapelle. Devant, sur une bande de terre entourée d'eau, un berger, appuyé sur sa houlette et caressant son chien, garde six moutons.

Pastel.
Gravé par *N. Tardieu* (dimensions de la gravure : H. 0,30 ; L. 0,50).
Salon de 1745, n° 41.

856. **Vue de l'abbaye royale de Poissy, du côté de la forêt de Saint-Germain.**

A droite et à gauche, au premier plan, des massifs d'arbres ; sur le devant, cinq moutons, un berger couché et son chien assis près de lui. Fond de collines.

Pastel.
Gravé par *N. Tardieu* (dimensions de la gravure : H. 0,30 ; L. 0,50).
Salon de 1745, n° 42.

857. **Entrée de village.**

Signé : *J.-B. Oudry 1746.*

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
Vente Villot, 16 mai 1859.

858. **Vue d'un coin des jardins d'Arcueil.**

Un mur percé d'une barrière et un rideau d'arbres chétifs par devant.

Signé et daté : *1747.*

Dessin à la pierre noire rehaussée de blanc sur papier gris.
H. 0,32 ; L. 0,53.
École nationale des Beaux-Arts, fonds Valton, n° 34816.

859. **Paysage à Arcueil.**

Cours d'eau bordé de grands arbres. Au centre, un îlot couvert d'un haut massif de verdure. Une femme remonte des escaliers, portant un vase d'eau sur sa tête.

Signé : *J.-B. Oudry 1747 à Arcueil.*

Crayons noir et blanc sur papier gris.
H. 0,32 ; L. 0,47.

Anc. coll. Mariette.
Louvre (Portefeuilles), n° 31488.

860. **Paysage à l'intérieur d'un parc.**

Au premier plan, un cours d'eau bordé de trois arbres; à gauche, l'extrémité d'une balustrade, sur laquelle s'appuient deux jeunes femmes. Un escalier de trois marches descend à la rivière. Un enfant assis pêche à la ligne. Au second plan, une palissade, un grand escalier et des massifs d'arbres.

Signé : *J.-B. Oudry 1747.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,32; L. 0,47.
Anc. coll. Mariette.
Louvre (Portefeuilles), n° 31490.

861. **Paysage à Arcueil.**

Au premier plan, une dame et un seigneur. Au second plan, un grand escalier de pierre, au bas duquel sont trois personnages. Fond d'arbres.

Signé : *Oudry à Arcueil 1747.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,32; L. 0,47.
Anc. coll. Mariette.
Louvre (Portefeuilles), n° 31491.

862. **Paysage.**

Vue prise dans le parc de Versailles en 1747.

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
Vente Malbeste, 1er-4 avril 1844.

863. **Paysage.**

Vieux pont de pierre sous lequel on aperçoit deux laveuses et, plus près, un homme et une femme debout.

Signé et daté : *J.-B. Oudry 1750.*

Lavis à la sépia.
H. 0,306; L. 0,450.
Louvre (Portefeuilles), n° 31492.

864. **Paysage.**

On y voit un moulin à eau et des arbres ébranchés

Signé : *J.-B. Oudry 1750.*

A la pierre d'Italie.
VENTE VILLOT, 16 mai 1859.

365. **Paysage.**

Entre deux talus plantés d'arbres coule un ruisseau.
Signé et daté : *1751.*

A la plume, lavé de bistre.
H. 0,220; L. 0,288.
VIENNE, ALBERTINA.

66. **Halte de chasseurs dans un parc.**

Signé et daté : *1753.*

Encre de Chine rehaussée de blanc à la gouache.
VENTE PALLA, 28 avril 1873.

7. **« Partie de l'aqueduc d'Arcueil[1] ».**
8. **« Vue du dedans d'Arcueil[2] ».**
9. **« Autre vue du dedans d'Arcueil[3] ».**

[1, 2, 3. Ces trois dessins ont figuré au SALON DE 1753.]

* *

N. B. — Les dessins suivants, non datés, sont classés dans 'ordre alphabétique des collections : 1° publiques; 2° parti-ulières.

. **Vue d'un coin de parc entouré de tonnelles.**

Un bassin d'eau au premier plan. (Les trois person-ages, en costume à la mode Directoire, — un homme t deux femmes, — auraient été ajoutés plus tard.)

Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,30; L. 0,45.
ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS, fonds Valton, n° 34571.

7 **Vue d'un jardin.**

Plusieurs terrasses superposées.

Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier gris.
H. 0,32; L. 0,53.
ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS, fonds Valton, n° 34805.

7 **Coin de parc entouré de tonnelles et d'espaliers.**

Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier g
H. 0,32; L. 0,53.
École nationale des Beaux-Arts, fonds Valton, n° 348

873. **Coin de parc entouré de charmilles, de pali sades et d'espaliers.**

Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier g
H. 0,32; L. 0,53.
École nationale des Beaux-Arts, fonds Valton, n° 348

874. **Paysage.**

Devant une chaumière entourée de saules passe cours d'eau où s'ébattent des canards. Sur la gauc un pont de planches; à droite, un pignon de mais rustique et une brouette.

Crayons noir et blanc.
Musée de Grenoble.

875. **Intérieur de parc.**

Vue d'une croisée de deux allées en perspective. premier plan, deux dames en conversation et un ch qui accourt vers elles.

Pierre noire rehaussée de blanc sur papier gris.
H. 0,305; L. 0,470.
Anc. coll. Mariette.
Louvre (Salle des dessins du XVIII[e] siècle), n° 31489.

876. **Paysage.**

Au centre, une maison rustique, entourée d'arb au bord d'une mare où nagent des canards. Sur droite, deux saules et un homme dans une barque.

Crayons noir et blanc sur papier gris.
H. 0,295; L. 0,430.
Louvre (Portefeuilles), n° 31494.

877. **Paysage avec figures et animaux.**

Sur le devant, un homme et un chien sur une pas relle. A droite, sous des sapins, un pâtre gardant d vaches.

Plume et lavis de bistre rehaussé de blanc sur papier bleu.

H. 0,305; L. 0,502.
Louvre (Portefeuilles), nº 31499.

878. **Vue d'un parc.**

Un grand escalier à balustrade conduit à une terrasse et à une maison.

Pierre noire rehaussée de blanc sur papier bleu.
H. 0,317; L. 0,543.
Vienne, Albertina.

* *

879. **Paysage, dans un site marécageux.**

A la plume lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier bleu.
Vente Basan père, 1er décembre 1798.

880. **Paysage.**

Il représente une porte de ville munie de tours et d'un pont-levis, au-dessus d'un cours d'eau où l'on voit quelques pêcheurs à la ligne.

Gravé par Basan (*Bibl. nat., Cab. des Estampes;* classé par erreur au tome V de l'Œuvre de Boucher).

881-891. **Vues d'Arcueil et environs.**

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
Vente Blondel d'Azincourt, 18 avril 1770.

892. **Escalier de parc.**

Vu à travers un portique garni de plantes grimpantes, il aboutit à une terrasse à balcons.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleu.
H. 0,26; L. 0,21.
Vente marquis de Chennevières, 5 mai 1898.

893. **L'escalier du parc.**

Crayon noir rehaussé de blanc.
H. 0,33; L. 0,52.
Vente Marmontel, 25-26 janvier 1883.
Coll. Clément.

894. **Tonnelles dans un parc.**

Crayons noir et blanc.

VENTE DELAHERCHE, 28 mars 1888.

895. **Paysage.**

Sur la gauche, une chaumière derrière de grands arbres.

Crayons noir et blanc sur papier de couleur.
VENTE DESPERET, 7 juin 1865.

896. **Intérieur de parc.**

Vers la gauche, un escalier conduit à une terrasse au premier plan, plusieurs personnages. (Les figures ont été dessinées par Moreau le jeune.)

Pierre noire rehaussée de blanc sur papier gris.
H. 0,30; L. 0,51.
ANC. COLL. MAHÉRAULT (1880).
VENTE LA BÉRAUDIÈRE, 16-17 avril 1883.
VENTE D. ET P., 19 décembre 1898.

897-898. **Environs d'Arcueil.**

Paysage avec figures et animaux.

Au bistre rehaussé de blanc sur papier bleu.
H. 11 pouces (0,30); L. 18 pouces (0,48).
VENTE NEYMAN, fin juin 1776.
ANC. COLL. LANGLIER.

899. **Paysage à Arcueil.**

Représentant une partie de l'aqueduc d'Arcueil.

Sur papier gris rehaussé de blanc.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

900. **Paysage à Arcueil.**

« On y aperçoit une partie de treillage derrière des arbres. »

Sur papier gris rehaussé de blanc.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

901-909. **Les Jardins d'Arcueil.**

Sur papier bleu.

Ces neuf paysages ont passé à la VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773, catalogués sous les nos 675-679.

Quatre de ces dessins, aux crayons noir et blanc, reparaissent à la VENTE MARIETTE, le 15 novembre 1776.
Sept vues prises à Arcueil, peut-être une partie de celles-ci, passent les 7-20 juillet 1875 à la VENTE GUICHARDOT.

910. **Paysage.**

« On y remarque du treillage posé sur un socle de pierre. »

Sur papier gris rehaussé de blanc.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

911. **Paysage.**

Où l'on voit un petit pont de bois.

Sur papier bleu.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

912. **Paysage.**

Vue d'un canal bordé d'arbres.

Sur papier gris rehaussé de blanc.
VENTE LEMPEREUR, 24 mai 1773.

13. **Vue d'un parc.**

Au fond, de grands arbres derrière un treillage formant une niche, où se trouve la statue de Diane chasseresse sur un piédestal.

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,22; L. 0,44.
VENTE LION, 3 avril 1886.

4. **Paysage.**

Pont et animaux, au bord d'une rivière.

Crayons noir et blanc sur papier gris.
H. 0,26; L. 0,40.
VENTE MAHÉRAULT, 27 mai 1880.

5-918. **Paysages.**

Vues de jardins et de fabriques.

Mine de plomb rehaussée de blanc sur papier bleu.
CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOURG-SCHWERIN (cf. le n° 563).

* *

919. **Paysage**[1].

Un pont de bois sur des piles de pierre; à l'entrée on voit trois chèvres; le berger est appuyé sur le parapet du pont.

Pierre noire sur papier blanc.
H. 0,27; L. 0,43.

920-922. **Paysages**[2].

« Trois études de paysages, chaumières, avenues plantées d'arbres, petit pont de bois, etc. »

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,33; L. 0,51.

923. **Paysage**[3].

Une grande masse d'arbres d'un feuillage épais à l'entrée d'un parc.

Crayons rouge et blanc sur papier bleu.
H. 0,24; L. 0,43.

924. **Paysage**[4].

Chemin à l'entrée d'un bois : on voit un paysan assis contre un arbre et parlant à un autre paysan debout. Au fond, à gauche, un village au bord d'une rivière.

A la plume lavé de bistre.
H. 0,21; L. 0,29.

925. **Paysage**[5].

Chemin au bord d'un bois; à droite et à gauche, des arbres; dans le fond, à droite, un rocher.

A la plume lavé de bistre.
H. 0,21; L. 0,29.

926. **Paysage**[6].

Quelques maisons rustiques sont adossées à une vieille tour carrée; sur le devant, un paysan conduit une voiture chargée de tonneaux.

Mine de plomb lavé de bistre.
H. 0,21; L. 0,32.

[1, 2, 3, 4, 5, 6. Les nos 919-926 faisaient partie du Cabinet Paignon-Dijonval, en 1810.]

* *

927. **Paysage.**

Une campagne dans laquelle est un temple, avec des figures et des animaux.

Gouache.
H. 0,30; L. 0,43.
VENTE A. DE SILVESTRE, 28 février 1811.

928. **Paysage.**

On y voit une carrière à ciel ouvert, des figures et des animaux.

Gouache.
H. 0,30; L. 0,43.
VENTE A. DE SILVESTRE, 28 février 1811.

929. **Paysage.**

Grande allée d'arbres aboutissant à une porte en treillages.

Crayons noir et blanc sur papier bleuâtre.
VENTE VILLOT, 16 mai 1859.

30. **Pont rustique dans un parc.**

Signé à la plume : *Oudry*.

Crayons noir et blanc sur papier bleuâtre.
VENTE VILLOT, 16 mai 1859.

31. **Coin d'étang.**

Au fond, une passerelle en bois surmontée d'une croix. A droite, un arbre et un sentier. Devant, des herbes et des ajoncs.

Gravé par *Watelet*.
Cf. le paysage du n° 1197.

32. **Allée de parc.**

On y voit un escalier et une terrasse.

Crayons noir et blanc sur papier bleu.
H. 0,295; L. 0,520.
VENTE (hôtel Drouot), 16 mai 1898.

VIII. *Fables de La Fontaine.*

Illustration des « Fables » de La Fontaine.

I. — Cette suite de dessins, au nombre de 277 (ci-dessou du nº 933 au nº 1226), dont 276 pour les Fables et un pou le Frontispice, a été exécutée entre 1729 et 1734, au crayo noir rehaussé de blanc, sur papier gris bleu. Chaqu pièce mesure 0,30 de hauteur sur 0,25 de largeur.

C'est d'après ces dessins originaux qu'ont été faites le gravures qui illustrent la grande édition des Fables d La Fontaine, publiée par Jombert, de 1755 à 1759, e quatre volumes in-folio.

Un de ces dessins, le nº 993, n'a pas été utilisé par l'éditeu

Ils se trouvent tous actuellement dans la collection d M. Olry Rœderer, a Reims.

933. **Frontispice.**

Dans une clairière, autour du piédestal supportan un buste de La Fontaine qu'un aigle et des singe dévoilent, enguirlandent de roses et couronnent de lau rier, sont rassemblés Ésope, un chien, un loup, un lio un bœuf et un mouton.

Gravé à l'eau-forte par *C.-N. Cochin*, terminé au buri par *N. Dupuis*.

934. **La Cigale et la Fourmi.**

D. Sornique, sculp.

935. **Le Corbeau et le Renard.**

P.-F. Tardieu, sculp.

Cf. le nº 1216 ci-dessous.

936. **La Grenouille qui veut se faire aussi grosse qu le bœuf.**

C. Cochin, aqua forti, *R. Gaillard*, cælo sculp.

937. **Les deux Mulets.**

Gravé à l'eau-forte par *C. Cochin*, terminé au burin p *Chenu*.

938. **Même fable** (composition différente).

Gravé à l'eau-forte par *C. Cochin*, terminé au burin par M[1] *Aubert*.

939. **Le Loup et le Chien.**

C. Baquoy, sculp.

Cf. le nº 1220 ci-dessous.

940. **La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion.**

P.-E. Moitte, sculp.

941. **La Besace.**

St. Fessard, sculp.

942. **L'Hirondelle et les petits oiseaux.**

Gravé à l'eau-forte par *C. Cochin*, terminé par *R. Gaillard*.

943. **Le Rat de ville et le Rat des champs.**

J. Ouvrier, sculp.

944. **Le Loup et l'Agneau.**

C.-O. Gallimard, sculp.

945. **L'Homme et son image.**

J.-J. Flipart, sculp.

946. **Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues.**

C.-N. Cochin, p. aqua forti, *N. Beauvais*, cælo sculpserunt.

947. **Même fable** (composition différente).

C.-O. Gallimard, sculp.

948. **Les Voleurs et l'Ane.**

P.-F. Tardieu, sculp.

949. **Simonide préservé par les Dieux.**

C.-N. Cochin, p. sculp.

950. **La Mort et le Malheureux.**
Ch. Baquoy, sculp.

951. **La Mort et le Bûcheron.**
Lud. Le Grand, sculp.

952. **L'Homme entre deux âges et ses deux maîtresses.**
C. Cochin, aqua forti, *R. Gaillard*, cælo sculp.

953. **Le Renard et la Cigogne.**
M. Aubert, sculp.
Cf. le n° 1211 ci-dessous.

954. **Même fable** (composition différente).
J.-J. Flipart, sculp.
Cf. le n° 1213 ci-dessous.

955. **L'Enfant et le Maître d'école.**
P.-E. Moitte, sculp.

956. **Le Coq et la Perle.**
Chenu, sculp.

957. **Les Frelons et les Mouches à miel.**
C. Baquoy, sculp.

958. **Le Chêne et le Roseau.**
P.-F. Tardieu, sculp.

959. **Contre ceux qui ont le goût difficile.**
C. Cochin, aqua forti, *Gaillard*, cælo sculp.

960. **Conseil tenu par les Rats.**
R. Gaillard, sculp.

961. **Le Loup plaidant contre le Renard par-devan le Singe.**
D. Sornique, sculp.
Cf. le n° 1221 ci-dessous.

962. **Les deux Taureaux et une Grenouille.**

C.-N. Cochin, sculp.

963. **La Chauve-souris et les deux Belettes.**

P.-Q. Chedel, sculp.

964. **L'Oiseau blessé d'une flèche.**

P.-F. Tardieu, sculp.

965. **La Lice et sa compagne.**

P.-E. Moitte, sculp.

966. **L'Aigle et l'Escarbot.**

P. Aveline, sculp.

967. **Le Lion et le Moucheron.**

St. Fessard, sculp.

)68. **L'Ane chargé d'éponges et l'Ane chargé de sel.**

Gravé à l'eau-forte par *C. Cochin*, terminé au burin par *P. Chenu.*

)69. **Le Lion et le Rat.**

Louis Legrand, sculp.

'70. **La Colombe et la Fourmi.**

J.-Ph. Le Bas, sculp.

71. **L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits.**

J.-Ph. Le Bas, sculp.

72. **Le Lièvre et les Grenouilles.**

C. Baquoy, sculp.

'3. **Le Coq et le Renard.**

J. Ouvrier, sculp.

4. **Le Corbeau voulant imiter l'Aigle.**

C. Cochin, aqua forti, *R. Gaillard*, cælo sculpserunt.

975. **Le Paon se plaignant à Junon.**
P.-E. Moitte, sculp.

976. **La Chatte métamorphosée en femme.**
P.-F. Tardieu, sculp.

977. **Le Lion et l'Ane chassant.**
J.-J. Flipart, sculp.

978. **Testament expliqué par Ésope.**
J.-Ph. Le Bas, sculp.

979. **Le Meunier, son fils et l'âne.**
C. Cochin, aqua forti, *P. Chenu*, cælo sculpserun

980. **Même fable** (composition différente).
C.-N. Cochin, p. aqua forti, *N. Dupuis*, cæl sculpserunt.

981. **Même fable** (composition différente).
J.-J. Flipart, sculp.

982. **Même fable** (composition différente).
P.-F. Martenasie, sculp.

983. **Même fable** (composition différente).
Laur. Cars, sculp.

984. **Les membres et l'estomac.**
P.-E. Moitte, sculp.

985. **Le Loup devenu berger.**
M. Aubert, sculp.

986. **Les Grenouilles qui demandent un roi.**
P.-Q. Chedel, sculp.

987. **Le Renard et le Bouc.**
J. Pelletier, sculp.

988. **L'Aigle, la Laie et la Chatte.**
P. Tardieu, sculp.

989. **L'Ivrogne et sa femme.**
P.-F. Tardieu, sculp.

990. **La Goutte et l'Araignée.**
P. Surugue, filius, sculp.

991. **Même fable** (composition différente).
P.-Q. Chedel, sculp.

992. **Le Loup et la Cigogne.**
P. Aveline, sculp.

993. **Même fable** (composition différente).
N'a pas été gravée.

994. **Le Lion abattu par l'homme.**
Pasquier, sculp.

995. **Le Renard et les Raisins.**
Louis Le Grand, sculp.
Cf. le n° 1216 ci-dessous.

996. **Le Cygne et le Cuisinier.**
P. Aveline, sculp.

997. **Les Loups et les Brebis.**
M. Aubert, sculp.

998. **Même fable** (composition différente).
C.-N. Cochin, p. aqua forti, *J.-B. Teucher*, cælo sculpserunt.

999. **Le Lion devenu vieux.**
C. Baquoy, sculp.

1000. **Philomèle et Progné.**
P.-E. Moitte, sculp.

1001. **La Femme noyée.**
P.-E. Moitte, sculp.

1002. **La Belette entrée dans un grenier.**
A. Chevilet, sculp.

1003. **Le Chat et un vieux Rat.**
J.-H. Rode, sculp.

1004. **Même fable** (composition différente).
J.-H. Rode, sculp.

[Fin du 1er volume.]

1005. **Le Lion amoureux.**
J. Ouvrier, sculp.

1006. **Même fable** (composition différente).
P.-F. Tardieu, sculp.
Cf. le n° 1215 ci-dessous.

1007. **Le Berger et la Mer.**
Louis Legrand, sculp.

1008. **La Mouche et la Fourmi.**
Chedel, sculp.

1009. **Le Jardinier et son Seigneur.**
M. Marvie, sculp.

1010. **Même fable** (composition différente).
P.-E. Moitte, sculp.

1011. **L'Ane et le petit Chien.**
J. Beauvarlet, sculp.

1012. **Le Combat des Rats et des Belettes.**
Chedel, sculp.

1013. **Le Singe et le Dauphin.**
P. Chenu, sculp.

1014. **L'Homme et l'idole de bois.**
P.-F. Martenasie, sculp.

1015. **Le Geai paré des plumes du paon.**
G. Riland, sculp.

1016. **Le Chameau et les bâtons flottants.**
P. Aveline, sculp.

1017. **La Grenouille et le Rat.**
Aliamet, sculp.

1018. **Tribut envoyé par les animaux à Alexandre.**
Aliamet, sculp.

1019. **Le Cheval s'étant voulu venger du cerf.**
N. Le Mire, sculp.

1020. **Le Renard et le Buste.**
P.-F. Martenasie, sculp.

021. **Le Loup, la Chèvre et le Chevreau.**
P.-F. Tardieu, sculp.

022. **Le Loup, la Mère et l'Enfant.**
J.-J. Flipart, sculp.

023. **Parole de Socrate.**
Aveline, sculp.

024. **Le Vieillard et ses enfants.**
Noël Le Mire, sculp.

25. **Même fable** (composition différente).
R. Gaillard, sculp.

26. **L'Oracle et l'Impie.**
C. Baquoy, sculp.

1027. **L'Avare qui a perdu son trésor.**
C. Baquoy, sculp.

1028. **L'œil du Maître.**
P.-F. Tardieu, sculp.

1029. **L'Alouette et ses petits avec le Maître d'un champ.**
L. Lempereur, sculp.

1030. **Le Bûcheron et Mercure.**
C.-N. Cochin, aqua forti, *N. Dupuis*, cælo sculpserunt.

1031. **Le Pot de terre et le Pot de fer.**
Chedel, sculp.

1032. **Le petit Poisson et le Pêcheur.**
P. Aveline, sculp.

1033. **Les oreilles du Lièvre.**
Pitre, sculp.

1034. **Le Renard qui a la queue coupée.**
P.-E. Moitte, sculp.

1035. **La Vieille et les deux Servantes.**
Pitre, sculp.

1036. **Le Satyre et le Passant.**
J. Ouvrier, sculp.

1037. **Le Cheval et le Loup.**
Teucher, sculp.

1038. **Le Laboureur et ses enfants.**
Louis Le Grand, sculp.

1039. **La Montagne qui accouche.**
Chedel, sculp.

040. **La Fortune et le Jeune enfant.**
P. Aveline, sculp.

041. **Les Médecins.**
P.-F. Tardieu, sculp.

042. **La Poule aux œufs d'or.**
P. Chenu, sculp.

043. **L'Ane portant des reliques.**
Laur. Cars, sculp.

44. **Le Cerf et la Vigne.**
L. Lempereur, sculp.
Cf. le nº 1219 ci-dessous.

45. **Le Serpent et la Lime.**
J. Menil, sculp.

46. **Le Lièvre et la Perdrix.**
Chedel, sculp.

7. **L'Aigle et le Hibou.**
P.-Q. Chedel, sculp.

8. **Le Lion s'en allant en guerre.**
C.-N. Cochin, aqua forti, *N. Beauvais*, cælo sculpserunt.

. **L'Ours et les deux Compagnons.**
P.-E. Moitte, sculp.

. **L'Ane vêtu de la peau du Lion.**
P. Chenu, sculp.

. **Le Pâtre et le Lion.**
C.-N. Cochin, aqua forti, *Beauvais*, cælo sculpserunt.

Le Lion et le Chasseur.
Laur. Cars, sculp.

1053. **Phébus et Borée.**
Pitre, sculp.

1054. **Jupiter et le Métayer.**
Pasquier, sculp.

1055. **Le Cochet, le Chat et le Souriceau.**
Chedel, sculp.

1056. **Le Renard, le Singe et les Animaux.**
A. Radigues, sculp.

1057. **Le Mulet se vantant de sa généalogie.**
Riland, sculp.

1058. **Le Vieillard et l'Ane.**
Teucher, sculp.

1059. **Le Cerf se voyant dans l'eau.**
J. Pasquier, sculp.

1060. **Le Lièvre et la Tortue.**
Chedel, sculp.

1061. **L'Ane et ses Maîtres.**
P.-F. Tardieu, sculp.

1062. **Même fable** (composition différente).
L. Lempereur, sculp.

1063. **Le Soleil et les Grenouilles.**
Chedel, sculp.

1064. **Le Villageois et le Serpent.**
Louis Le Grand, sculp.

1065. **Le Lion malade et le Renard.**
P.-Q. Chedel, sculp.

1066. **L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette.**
J. Ouvrier, sculp.

67. **Le Cheval et l'Ane.**
P. Chenu, sculp.

68. **Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre.**
J. Ouvrier, sculp.

69. **Le Charretier embourbé.**
Pasquier, sculp.

70. **Le Charlatan.**
Pitre, *Martenasie*, sculp.

1. **La Discorde.**
L. Lempereur, sculp.

2. **La Jeune Veuve.**
Marvie, aqua forti, *Beauvais*, cælo sculpserunt.

[Fin du 2e volume.]

3. **Les Animaux malades de la peste.**
P.-E. Moitte, sculp.

Le Mal marié.
P. Chenu, sculp.

Le Rat qui s'est retiré du monde.
J. Riland, sculp.

Le Héron.
Chedel, sculp.

La Fille.
Riland, sculp.

Les Souhaits.
P. Aveline, sculp.

La Cour du Lion.
M. Marvie, sculp.

1080. **Les Vautours et les Pigeons.**
Chedel, sculp.

1081. **Le Coche et la Mouche.**
Gaillard, sculp.

1082. **La Laitière et le pot au lait.**
Riland, sculp.

1083. **Le Curé et la Mort.**
L. Le Grand, sculp.

1084. **L'Homme qui court après la Fortune et l'Hom[me] qui l'attend dans son lit.**
J.-A. de Fehrt, sculp.

1085. **Les deux Coqs.**
M. Marvie, sculp.

1086. **L'Ingratitude des Hommes et l'Injustice env[ers] la Fortune.**
J. Ouvrier, sculp.

1087. **Les Devineresses.**
P. Martenasie, sculp.

1088. **Le Chat, la Belette et le Petit lapin.**
M. Marvie, sculp.

1089. **La tête et la queue du Serpent.**
Chedel, sculp.

1090. **Un animal dans la Lune.**
J. Ouvrier, sculp.

1091. **La Mort et le Mourant.**
L. Le Mire, sculp.

1092. **Le Savetier et le Financier.**
Chenu, sculp.

93. **Le Lion, le Loup et le Renard.**
Chenu, sculp.
Cf. le nº 1217 ci-dessous.

94. **Le Pouvoir des fables.**
M. Marvie, sculp.

95. **L'Homme et la Puce.**
B.-L. Prévost, sculp.

96. **Les Femmes et le secret.**
P.-E. Moitte, sculp.

97. **Le Chien qui porte à son cou le dîner de son maître.**
M. Marvie, sculp.
Cf. le nº 1212 ci-dessous.

8. **Le Rieur et les Poissons.**
P.-F. Tardieu, sculp.

9. **Le Rat et l'Huître.**
Chedel, sculp.

. **L'Ours et l'amateur de jardins.**
Pasquier, sculp.

. **Les deux Amis.**
L. Lemire, sculp.

. **Le Cochon, la Chèvre et le Mouton.**
Riland, sculp.

Tircis et Amarante.
Louis Le Mire, sculp.

Les obsèques de la Lionne.
P. Martenasie, sculp.

Le Rat et l'Éléphant.
De Ferth, sculp.

1106. **L'Horoscope.**
J.-C. Teucher, sculp.

1107. **L'Ane et le Chien.**
Marvie, aqua forti, *M. Aubert,* cælo sculp.

1108. **Le Bossu et le Marchand.**
B.-L. Prévost, sculp.

1109. **L'avantage de la Science.**
P.-E. Moitte, sculp.

1110. **Jupiter et les tonnerres.**
P. Martenasie, sculp.

1111. **Le Faucon et le Chapon.**
P.-F. Tardieu, sculp.

1112. **Le Chat et le Rat.**
Chedel, sculp.

1113. **Le Torrent et la Rivière.**
L. Lempereur, sculp.

1114. **L'Éducation.**
A. Radigues, sculp.

1115. **Les deux Chiens et l'Ane mort.**
J. Menil, sculp.

1116. **Démocrite et les Abdéritains.**
L. Lempereur, sculp.

1117. **Le Loup et le Chasseur.**
De Ferth, sculp.

1118. **Le Dépositaire infidèle.**
De Ferth, sculp.

1119. **Les deux Pigeons.**
Chedel, sculp.

1120. **Le Singe et le Léopard.**
L. Lemire, sculp.

1121. **Même fable** (composition différente).
P. Aveline, sculp.

1122. **Le Gland et la Citrouille.**
P. Aveline, sculp.

1123. **L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin.**
Louis Le Grand, sculp.

1124. **Le Statuaire et la statue de Jupiter.**
De Ferth, sculp.

1125. **La Souris métamorphosée en fille.**
B.-L. Prévost, sculp.

1126. **Le Fou qui vend la Sagesse.**
C. Baquoy, sculp.

127. **L'Huître et les Plaideurs.**
B.-L. Prévost, sculp.

128. **Le Loup et le Chien maigre.**
L. Lempereur, sculp.

129. **Rien de trop.**
P.-E. Moitte, sculp.

130. **Même fable** (composition différente).
P.-E. Moitte, sculp.

31. **Même fable** (composition différente).
P. Aveline, sculp.

32. **Le Cierge.**
Laur. Cars, sculp.

33. **Jupiter et le Passager.**
J. Menil, sculp.

1134. **Même fable** (composition différente).
J.-C. Teucher, sculp.

1135. **Le Chat et le Renard**.
L. Lempereur, sculp.
Cf. le n° 1218 ci-dessous.

1136. **Le Mari, la Femme et le Voleur.**
J.-C. Teucher, sculp.

1137. **Le Trésor et les deux Hommes.**
J.-Ph. Le Bas, aqua forti, *C. Baquoy*, cælo sculp serunt.

1138. **Le Singe et le Chat**.
L. Lemire, sculp.

1139. **Le Milan et le Rossignol.**
Chedel, sculp.

1140. **Le Berger et son troupeau.**
Tardieu, sculp.

[FIN DU 3e VOLUME.]

1141. **La Perdrix.**
Laur. Cars, sculp.

1142. **Les deux Rats, le Renard et l'Œuf.**
Laur. Cars, sculp.

1143. **L'Homme et la Couleuvre.**
B.-L. Prévost, sculp.

1144. **La Tortue et les deux Canards.**
Chedel, sculp.

1145. **Les Poissons et le Cormoran.**
Chedel, sculp.

1146. **L'Enfouisseur et son compère.**
Laur. Cars, sculp.

1147. **Le Loup et les Bergers.**
P.-St. Moitte, sculp.

1148. **L'Araignée et l'Hirondelle.**
L. Cars, sculp.

1149. **La Perdrix et les Coqs.**
Chedel, sculp.

1150. **Le Chien à qui on a coupé les oreilles.**
Chedel, sculp.

1151. **Le Berger et le Roi.**
C. Baquoy, sculp.

1152. **Même fable** (composition différente).
P.-St. Moitte, sculp.

153. **Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte.**
Laur. Cars, sculp.

154. **Les deux Perroquets, le Roi et son fils.**
A. Radigues, sculp.

155. **La Lionne et l'Ours.**
L. Lempereur, sculp.

156. **Les deux Aventuriers et le talisman.**
P. Martenasie, sculp.

57. **Même fable** (composition différente).
C. Baquoy, sculp.

58. **Les Lapins.**
L. Lempereur, sculp.

59. **Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le fils de Roi.**
Riland, aqua forti, *Beauvais*, cælo sculpserunt.

0. **Le Lion.**
De Fehrt, sculp.

1161. **Les Dieux voulant instruire un fils de Jupiter**
P. Martenasié, sculp.

1162. **Le Fermier, le Chien et le Renard.**
L. Lempereur, sculp.

1163. **Le Songe d'un habitant du Mogol.**
L.-B. Prévost, sculp.

1164. **Le Lion, le Singe et les deux Anes.**
J.-J. Pasquier, sculp.

1165. **Le Loup et le Renard.**
J. Ouvrier, sculp.

1166. **Le Paysan du Danube.**
R. Gaillard, sculp.

1167. **Le Vieillard et les trois jeunes Hommes.**
L.-B. Prévost, sculp.

1168. **Les Souris et le Chat-Huant.**
Chedel, sculp.

1169. **Les Compagnons d'Ulysse.**
Élisabeth Cousinet, sculp.

1170. **Le Chat et les deux Moineaux.**
J. Duret, sculp.

1171. **Le Thésauriseur et le Singe.**
P. Martenasie, sculp.

1172. **Les deux Chèvres.**
Gallimard, sculp.

1173. **Le vieux Chat et la jeune Souris.**
Teucher, sculp.

1174. **Le Cerf malade.**
P.-P. Choffard, sculp.

1175. **La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard.**
P.-P. Choffard, sculp.

1176. **La Querelle des chiens et des chats et celle des chats et des souris.**
Poletnich, sculp.

1177. **Même fable** (composition différente).
Teucher, sculp.

1178. **Le Loup et le Renard.**
P. Floding, sculp.

1179. **Même fable** (composition différente).
P.-F. Tardieu, sculp.

1180. **L'Écrevisse et sa fille.**
Chedel, sculp.

1181. **L'Aigle et la Pie.**
Chedel, sculp.

1182. **Le Roi, le Milan et le Chasseur.**
Prévost, sculp.

183. **Même fable** (composition différente).
L. Lempereur, sculp.

184. **Le Renard, les Mouches et le Hérisson.**
Chedel, sculp.

185. **L'Amour et la Folie.**
Aliamet, sculp.

86. **Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat.**
L. Legrand, sculp.

87. **Même fable** (composition différente).
Chenu, sculp.

1188. **Même fable** (composition différente).
Chedel, sculp.

1189. **La Forêt et le Bûcheron.**
L. Lempereur, sculp.

1190. **Le Renard, le Loup et le Cheval.**
P.-St. Moitte, sculp.

1191. **Le Renard et les Poulets d'Inde.**
P.-F. Tardieu, sculp.

1192. **Le Singe.**
Chedel, sculp.

1193. **Le Philosophe scythe.**
Chenu, sculp.

1194. **L'Éléphant et le Singe de Jupiter.**
Beauvais, sculp.

1195. **Un Fou et un Sage.**
Aveline, sculp.

1196. **Le Renard anglais.**
Louis Le Grand, sculp.
Cf. le n° 1210 ci-dessous.

1197. **Le Soleil et les Grenouilles.**
Chedel, sculp.

1198. **L'Hyménée et l'Amour.**
Laur. Cars, sculp.

1199. **La Ligue des rats.**
Chedel, sculp.

1200. **Daphnis et Alcimadure.**
B.-L. Prévost, sculp.

1201. **Philémon et Baucis.**
J. Teucher, sculp.

1202. **Les Filles de Minée.**
J. Menil, sculp.

1203. **La Matrone d'Éphèse.**
Marvie, sculp.

1204. **Même fable** (composition différente).
P. Aveline, sculp.

1205. **Belphégor.**
Flipart, sculp.

1206. **Même fable** (composition différente).
L. Lempereur, sculp.

1207. **Même fable** (composition différente).
L. Lempereur, sculp.

1208. **Même fable** (composition différente).
B.-L. Prévost, sculp.

1209. **Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire.**
Salvador, aqua forti, *N. Dupuis*, cælo sculpserunt.

* *

II. — Cette autre suite de dessins, au nombre de douze, a été gravée et publiée par *Huquier* sous le titre de *Livre d'Animaux par Jean-Baptiste Oudry, Peintre du Roi.*

210. (Pl. I.) **Le Renard anglais.**

Cf. le dessin gravé par Louis Le Grand pour la grande édition des Fables (n° 1196 ci-dessus). Les deux compositions ne diffèrent que par le fond de paysage qui, au lieu d'une maison rustique, figure une rivière et une passerelle de bois.

211. (Pl. II.) **Le Renard et la Cigogne.**

Cf. le dessin gravé par Aubert pour la grande édition des

Fables (n° 953 ci-dessus). Les deux compositions ne dif-
fèrent que par le fond de paysage. Ici, à la place de bloc
de roche, simulant l'entrée d'une grotte, on voit un pa
de colonnade en ruines.

1212. (Pl. III.) **Le Chien qui porte à son cou le dîne de son maître.**

Cf. le dessin gravé par Marvie pour la grande édition de Fables (n° 1097 ci-dessus). Les deux compositions son sensiblement identiques.

1213. (Pl. IV.) **Le Renard et la Cigogne** (variante).

Cf. le dessin gravé par Flipart pour la grande édition de Fables (n° 954 ci-dessus). Les deux compositions ne di- fèrent que par le fond de paysage. Ici, à la place d massif d'arbres et de la fontaine monumentale surmon- tée d'un vase, on voit un pan de mur dans lequel e pratiquée une niche ovale où se trouve un buste d'em- pereur romain et la vue s'étend à droite sur une rivièr des collines et quelques maisons dans le lointain.

1214. (Pl. V.) **Le Loup et la Cigogne.**

Cf. le dessin gravé par Aveline pour la grande édition de Fables (n° 992 ci-dessus).

Les deux compositions sont de tous points identiques.

1215. (Pl. VI.) **Le Lion amoureux.**

Cf. le dessin gravé par Tardieu pour la grande édition de Fables (n° 1006 ci-dessus).

Le fond de paysage seul diffère sensiblement dans les deu compositions.

1216. (Pl. VII.) **Le Corbeau et le Renard.**

Cf. le dessin gravé par Louis Legrand pour la grande é- tion des Fables (n° 995 ci-dessus). La présente compos- tion ne diffère de celle du *Renard et les Raisins* que p l'introduction du corbeau perché sur la vigne.

1217. (Pl. VIII.) **Le Lion, le Loup et le Renard.**

Cf. le dessin gravé par Chenu pour la grande édition d Fables (n° 1093 ci-dessus).

Le fond de paysage, à gauche, diffère légèrement dans l deux compositions.

1218. (Pl. IX.) **Le Chat et le Renard.**

Cf. le dessin gravé par Lempereur pour la grande édition des Fables (n° 1135 ci-dessus).

Le fond de paysage, à gauche, diffère sensiblement dans les deux compositions.

1219. (Pl. X.) **Le Cerf et la Vigne.**

Cf. le dessin gravé par Lempereur pour la grande édition des Fables (n° 1044 ci-dessus).

Le fond de paysage diffère légèrement.

1220. (Pl. XI.) **Le Loup et le Chien.**

Cf. le dessin gravé par Baquoy pour la grande édition des Fables (n° 939). Les deux compositions sont identiques.

221. (Pl. XII.) **Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe.**

Cf. le dessin gravé par Sornique pour la grande édition des Fables (n° 961). Légères différences dans le fond de paysage.

* *

III. — Sujets de *Fables* isolés.

222. **Le Renard et le Coq.**

Signé et daté : *1745*.

Encre de Chine.

Vente (hôtel Drouot), 19-21 février 1900.

223. **Le Chien portant à son cou le dîner de son maître.**

Sur la droite, au pied d'un gros arbre au tronc tordu, deux chiens, tête contre tête, sont aux prises ; dans le fond, un rideau de jeunes arbres et un taillis ; sur la gauche, en bas, un panier.

Signé : *Oudry*.

Au pinceau, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier gris.

H. 0,20 ; L. 0,25.

Louvre (coll. His de la Salle), n° 267.

24. **Le Loup et la Cigogne.**

Coll. Chanlaire (2-4 avril 1860) et Ph. de Chennevièr[es]
(cf. *L'Artiste*, 1896, t. II, p. 182).

1225. **Le Loup et l'Agneau.**

Signé : *Oudry*.

A la plume et sanguine.
H. 0,190; L. 0,250.
Vente H. Destailleur, 19 mai 1896.

1226. **Le Lion et l'Ane chassant.**

A la plume et au lavis d'encre de Chine.
Vente Piat, 22 mars 1897.

IX. *Sujets de genre.*
Illustration du « Roman comique » de Scarron.
Décorations de théâtre.

Illustration du « Roman comique » de Scarron.

Cette suite, qui comprenait, en tout, semble-t-il, *trent[e-]cinq dessins* aux crayons noir et blanc sur papier ble[u], faisait partie de la collection Benoist Audran, en 17[..] (cf. F.-C. Joullain fils, *Catal. de la coll. Benoist Audra[n]*, 1772, n° 243). Il en est passé sept à la vente Lempereur, 24 mai 1773. Nous n'en avons retrouvé que vingt-ne[uf] dont nous donnons la description ci-dessous (nos 1227-125[.]).

La plupart de ces dessins ont été gravés et les planch[es] numérotées.

1227. (Pl. I.) **Sérénade donnée par Ragotin.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1228. (Pl. II.) **L'Olive rétrécit l'habit de Ragotin.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1229. (Pl. III.) **Ventouse donnée à Ragotin.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1230. (Pl. IV.) **L'on trouve le corps mort de l'hôte que l'on avait caché.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

231. (Pl. V.) **Ragotin dans le coffre.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).
Vente (hôtel Drouot), 7 février 1908.
Vente baron Roger Portalis, 2-3 février 1911.

232. (Pl. VI.) **On lime le pot de chambre au pied de Ragotin.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

33. (Pl. VII.) **Ragotin à cheval avec une carabine qui lui tire entre les jambes.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Huquier*.
Louvre (Portefeuilles), n° 1690.

34. (Pl. VIII.) **Mauvais succès qu'eut la civilité de Ragotin.**

H. 0,330; L. 0,285.
Gravé (par *Huquier?*).

5. (Pl. IX.) **Le Destin assailli par un fou.**

Signé : *J.-B. Oudry 1727.*
H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).
Louvre (Portefeuilles), n° 1693.

5. (Pl. X.) **Ragotin lié par les parents du fol.**

H. 0,330; L. 0,285.
Gravé (par *Huquier?*).

. (Pl. XI.) **Ragotin est renversé dans la boue.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

. (Pl. XII.) **L'Aventure du pot de chambre.**

La Rancune laisse tomber le pot de chambre sur l
tête du marchand avec lequel il était couché.

Signé : *J.-B. Oudry 1726.*

H. 0,330; L. 0,285.
Gravé par *Oudry;* cf. n° 1273 ci-dessous.
Louvre (Portefeuilles), n° 1687.

1239. (Pl. XIII.) **La Rancune s'approprie une paire d bottes.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1240. (Pl. XIV.) **Le Destin se signale dans le comb de nuit.**

Il vient de faire irruption dans la pièce, au milieu d « combattants » en chemise, et frappe à son tour. S la gauche, apparaissent La Caverne et sa fille tena une chandelle.

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Oudry;* cf. le n° 1274 ci-dessous.

1241. (Pl. XV.) **Ragotin s'enfuit nu dans un rosier.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1242. (Pl. XVI.) **Arrivée de l'opérateur dans l'hôt lerie.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1243. (Pl. XVII.) **Ragotin s'attire un coup de busc.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Oudry;* cf. n° 1275 ci-dessous.

1244. (Pl. XVIII.) **Le Sommeil de Ragotin interrom par un bélier.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).

1245. (Pl. XIX.) **La Rancune en brancard abattu da le bourbier.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Oudry*; cf. le n° 1276 ci-dessous.

246. (Pl. XX.) **Ragotin nu et poursuivi renverse des ruches à miel.**

Signé : *J.-B. Oudry 1727.*

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé (par *Huquier?*).
Louvre (Portefeuilles), n° 1691.

247. (Pl. XXI.) **La Rancune coupe le chapeau de Ragotin.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Oudry*; cf. le n° 1277 ci-dessous.

248. (Pl. XXII.) **Ragotin enivré par la Rancune.**

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Oudry*; cf. le n° 1278 ci-dessous.

49. (Pl. XXIII.) **La Rapinière tombe sur la chèvre.**

Signé : *Oudry 1724.*

H. 0,33; L. 0,28.
Gravé par *Oudry*; cf. le n° 1279 ci-dessous.
Louvre (Portefeuilles), n° 1686.

50. (Pl. XXIV.) **Arrivée des comédiens au Mans.**

Signé : *J.-B. Oudry 1726.*

H. 0,33; L. 0,44.
Gravé par *Oudry*; cf. n° 1280 ci-dessous.
Vente (hôtel Drouot), 23 février 1903.

1. (Pl. XXV.) **Bataille arrivée dans le tripot.**

La Rapinière et deux pères capucins interviennent our mettre fin à la dispute.

H. 0,33; L. 0,44.
Gravé par *Oudry*; cf. le n° 1281 ci-dessous.

2. (Pl. XXVI.) **Renouvellement du combat** (contre s servantes de l'Hôtellerie).

A gauche, apparaît La Rapinière, « qui vient faire esser les coups au nom du Roi ».

Signé : *J.-B. Oudry 1727.*

H. 0,33; L. 0,44.
Gravé par *Oudry;* cf. le nº 1282 ci-dessous.
Louvre (Salle des dessins du XVIIIe siècle).

1253. (Pl. sans no.) **L'Enlèvement du curé de Domfron**

L'instant représenté est celui où l'un des cavalie abat à coups de pistolet l' « un de ses hommes pied » et « le cheval qui portait le devant du brancard à l'intérieur duquel on aperçoit le curé et sa nièc (*Roman comique, première partie*, chap. XIV.)

Signé : *J.-B. Oudry 1732.*

H. 0,327; L. 0,440.
Louvre (Portefeuilles), nº 1688.

1254. (Pl. sans no.) **Le Combat de chiens en présen de Ragotin.**

H. 0,33; L. 0,28.
N. B. — Ce dessin est connu par la planche à l'eau for avant toute lettre, conservée au Cabinet des Estam de la Bibliothèque nationale.

1255. (Pl. sans no.) **La tentation de Mme Bouvillon.**

Assise sur son lit dans la chambre close, elle s'i cline pour permettre au Destin, debout devant elle, lui « fourrer la main » dans le dos. (*Roman comiq deuxième partie*, chap. x.)

Signé : *J.-B. Oudry.*

H. 0,327; L. 0,270.
Louvre (Portefeuilles), nº 1689.

* *

1256. **Scène d'une Comédie de Molière** (?).

Signé : *Oudry 1720.*

A la plume et à la pierre noire rehaussée de blanc.
Vente Palla, 28 avril 1873.
Vente baron J. Pichon, 17 mai 1897.

1257. **Le Repas de chasse.**

Au carrefour d'un bois où l'on remarque une cr sur un socle de pierre, de nobles seigneurs en partie

chasse sont assis auprès d'une table placée au centre. A droite, des piqueurs boivent. Au premier plan, une charrette de vivres et des gentilshommes accompagnant des dames, les uns assis, d'autres debout ou se promenant. Vers le fond et à droite, des valets gardent des chevaux; à gauche, d'autres piqueurs tiennent des chiens en laisse ou sonnent de la trompe.

Signé et daté : *1728.*

Encre de Chine.

H. 0,27; L. 0,43.

VENTE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES, 5 mai 1898.

58. **La Main chaude.**

Au bord de la mer, dans un lieu planté d'arbres, est assise, à gauche, une bergère; devant elle est agenouillé un jeune homme qui, la tête baissée, s'applique la main sur les fesses. Un berger debout et deux autres bergères assises le montrent du doigt.

Signé à l'encre : *J.-B. Oudry 1728.*

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier bleu.

H. 0,285; L. 0,440.

Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 161.

ANCIENNE COLLECTION DU COMTE DE TESSIN.

MUSÉE DE STOCKHOLM.

9. **Décoration de théâtre.**

Dessin d'une « décoration exécutée au château de ontainebleau dans *Alceste* en 1754 ».

Crayons noir et blanc sur papier bleu.

VENTE LE MARIÉ, 5 septembre 1776.

. **Décoration de théâtre.**

Pour les *Incas.*

rayons noir et blanc sur papier bleu.

ENTE LE MARIÉ, 5 septembre 1776.

. **Les Jeux de colin-maillard et du pied de bœuf.**

rayons noir et blanc sur papier bleu.

I. 0,285; L. 0,390.

ENTE MAILAND, 2-3 mai 1881.

ENTE BARON DE B., 16 février 1885.

1262. **« La Querelle dangereuse. »**

Deux jeunes gens se disputent une jeune fille sur u
pont. L'un d'eux chavire dans le vide.

Signé.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleu.
H. 0,22; L. 0,18.
VENTE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES, 5 mai 1898.

1263. **Le Charlatan.**

H. 0,28; L. 0,22.
Sanguine.
VENTE C. MAGNE, 25 janvier 1902.

1264. **L'Amour jouant avec un cygne.**

Aux crayons blanc et de couleur.
H. 0,28; L. 0,31.
(ANCIENNE COLLECTION WILLIAM MAYOR, Londres; n° 563
Catalogue de 1875.)

1265. **Le Jeune homme au perroquet.**

Deux coqs se battent devant une cuisine. Au prem
plan, un chaudron et divers légumes. D'une fenêtre,
homme tend à un perroquet une grappe de raisin.

A la plume et au bistre rehaussé de blanc sur papier bl
Dessin du n° 477.
CABINET DES ESTAMPES DU GRAND-DUC DE MECKLEMBOU
SCHWERIN (cf. le n° 563).

* *

1266. **Vieillard pansant le pied d'un berger bless**

A la plume lavé d'encre de Chine et rehaussé de bl
sur papier jaunâtre.
H. 0,27; L. 0,33.

1267. **Des bergers et des bergères jouant à la m chaude[2].**

Crayons noir et blanc sur papier gris.
H. 0,27; L. 0,43.

[1, 2. Les n°s 1266-1267 faisaient partie du CABINET PAIGN-DIJONVAL, en 1810.]

* *

68. **Bordure formée d'attributs.**

Singes et figures chimériques.

Sanguine.

Vente Palla, 28 avril 1873.

69. **Concert.**

Deux hommes et une femme font de la musique en présence de deux autres personnes.

En hauteur.

Lavé à l'encre de Chine, rehaussée de blanc.

Vente Van den Zande, 30 avril 1855.

70. **Almanach de Rébus et de figures parlantes pour récréer l'esprit des curieux pendant le cours de l'année 1716.**

Cette planche gravée contient seize billets à Rébus semés dans tous les sens. Le n° 4 signifie : *Dessiné par Oudry...* En bas de la feuille et à droite, on lit : *A Paris, chez Mortain, pont N. Dame.*

H. 0,425; L. 0,325.

71. **Rébus ou Logogriphe, dédié à Son Altesse royale Madame la duchesse de Berry.**

Ce « Livre de Rébus », composé de quarante-six feuilles gravées, comprend un frontispice, une dédicace de J.-B. Oudry à la duchesse de Berry, quatre feuilles d'explications et quarante feuilles de Rébus.

A la fin de la quatrième feuille de texte on lit : *Se vend à Paris chez l'auteur sur le Pont Nostre Dame au Soleil d'or et rue St Jacque vis-à-vis la rue des Maturins au Mecenas.*

H. 0,11; L. 0,16.

2. **Nouveau jeu de Rébus, 1716.**

Grande estampe contenant plusieurs encadrements de Rébus numérotés de 1 à 67, qui renvoient aux explications.

Au bas et à droite de cette planche (qui n'est d'ailleurs pas signée du nom d'Oudry), on lit ces mots : *Se vend à Paris chez Mortain sur le Pont Nostre Dame, aux Belles Estampes, 1716. Il vend aussi un Livre de Rébus dédié à S. A. R. Madame de Berri.*

H. 0,34; L. 0,45.

III.

GRAVURES DE LA MAIN D'OUDRY.

Pour tous détails complémentaires, voyez Robert-Dume
nil, *Le peintre-graveur français*, t. II, p. 190-205.

I. *Illustration du « Roman comique » de Scarron.*

1273. **L'Aventure du pot de chambre.**

Pl. XII de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, nº 12
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé p*
J.-B. Oudry.
H. 0,330; L. 0,285.

1274. **Le Destin se signale dans le combat de nuit.**

Pl. XIV de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, nº 12
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé p*
J.-B. Oudry.
H. 0,33; L. 0,28.

1275. **Ragotin s'attire un coup de busc.**

Pl. XVII de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, nº 12
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé p*
J.-B. Oudry.
H. 0,33; L. 0,28.

1276. **La Rancune en brancard abattu dans le bou bier.**

Pl. XIX de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, nº 12
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé p*
J.-B. Oudry.
H. 0,330; L. 0,285.

1277. **La Rancune coupe le chapeau de Ragotin.**

Pl. XXI de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, nº 12
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé p*
J.-B. Oudry.
H. 0,33; L. 0,28.

1278. **Ragotin enivré par la Rancune.**

Pl. XXII de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, n° 1248.
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé par J.-B. Oudry.*
H. 0,33; L. 0,28.

279. **La Rapinière tombe sur la chèvre.**
Pl. XXIII de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, n° 1249.
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé par J.-B. Oudry.*
H. 0,33; L. 0,28.

80. **Arrivée des comédiens au Mans.**
Pl. XXIV de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, n° 1250.
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé par J.-B. Oudry.*
H. 0,33; L. 0,44.

81. **Bataille arrivée dans le tripot.**
Pl. XXV de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, n° 1251.
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé par J.-B. Oudry.*
H. 0,33; L. 0,44.

2. **Renouvellement du combat.**
Pl. XXVI de la suite du *Roman comique*. Cf. ci-dessus, n° 1252.
En marge en bas et à gauche, on lit : *Inventé et gravé par J.-B. Oudry.*
H. 0,33; L. 0,44.

II. *Sujets de chasse et d'animaux.*

. **Chienne braque en arrêt.**
La patte gauche levée horizontalement sur un faisan ii s'échappe vers la gauche d'une touffe de plantes. ond de paysage accidenté et boisé.
Eau forte (non signée).
H. 0,197; L. 0,245.

* *

Suite de quatre pièces, numérotées au haut de la marg[e] du côté droit et dédiées par Oudry a messire Lou[is] Bontemps, en 1725.

1284. (i.) **Frontispice.**

Un daim et une grue sont attachés par les pattes une branche d'arbre; deux faucons chaperonnés son[t] perchés à droite.

Eau forte, d'après le tableau n° 45 ci-dessus, actuellemen[t] au Musée de Schwerin, n° 770.
H. 0,355; L. 0,27.

1285. (ii.) **Le Chevreuil forcé.**

Haletant et bondissant, il est poursuivi par quatr[e] chiens, dont un lui mord le dos. Fond de paysage.

Eau forte, d'après le tableau n° 261 ci-dessus, actuellemen[t] au Musée de Rouen.
H. 0,355; L. 0,27.

1286. (iii.) **Le Renard vaincu.**

Quatre chiens l'assaillent, deux le mordent à l'épau[le] et au flanc, près d'un tronc d'arbre.

Eau forte, d'après le tableau n° 259 ci-dessus, actuelleme[nt] au Musée de Chantilly.
H. 0,355; L. 0,27.

1287. (iv.) **L'Hallali du loup.**

Il est attaqué par quatre chiens. Il mord l'un d'eu[x] qu'il tient sous sa patte droite renversé devant lu[i]. Fond de paysage.

Eau forte, d'après le tableau n° 260 ci-dessus, actuelleme[nt] au Musée de Chantilly.
H. 0,355; L. 0,270.

III. *Sujets divers.*

1288. **Les Quatre pêcheurs.**

Sur une falaise, ils sont occupés à trier et à tran[s]porter du poisson. Au deuxième plan, entre cette falai[se]

et un promontoire, se trouve un bateau à voile. Sur la droite, sèche un filet accroché à un arbre.

Eau forte, dédiée à M. de Béringhen.

H. 0,355; L. 0,28.

*

89. **Le Paysan et la couleuvre.**

Eau forte. — Signalée par Bénard dans l'ancienne COLLECTION PAIGNON-DIJONVAL (1810).

*

ADDITION AUX PEINTURES (PORTRAITS).

90. **Portrait du maréchal Ladislas, comte de Bercheny, de sang royal, descendant des rois de Hongrie.**

Représenté à mi-jambes, assis sur un talus, à la lisière d'une forêt, la tête nue, légèrement tournée vers la droite, il porte un habit et un gilet vert foncé, une culotte noire, des guêtres grises, une cravate noire autour du cou, un jabot et des manches de dentelle. De la main gauche, il tient un long fusil et, le bras droit levé, semble écouter la chasse.

H. 0,565; L. 0,435.

COLLECTION DE M. M. DUBOSQ-LETTRÉ, A BORDEAUX.

BIBLIOGRAPHIE.

N. B. — Afin de ne point surcharger inutilement cette Biblio-graphie, nous n'y avons pas fait figurer les *Catalogues d ventes*. On les retrouvera aisément au moyen de l'*Index*.

I. Manuscrits.

Archives nationales, F^{12} 73, 75, 77, 78; O^{1} 1672^{3}, 1907, 193 2036, 2037-2048.

Archives particulières de l'École nationale des beaux-art ms. 183 *bis* III.

Catalogue manuscrit des dessins de l'Albertina (*Vienne*

Catalogue manuscrit du Cabinet des Estampes (« *Kupfers tichkabinett* ») *de Berlin.*

Catalogue manuscrit des dessins du Cabinet du grand-d de Mecklembourg-Schwerin.

Catalogue manuscrit des dessins du National Muséum Stockholm.

Inventaire manuscrit des tableaux exposés au Palais Compiègne (secrétariat du Palais).

Inventaire manuscrit des tableaux exposés au Palais Fontainebleau (secrétariat du Palais).

Lempereur, *Dictionnaire manuscrit des artistes*, t. II p. 795 (*Bibl. nat.*, Cabinet des Estampes, Ya 17, in-fol.

II. Imprimés.

Abecedario Pittorico. Napoli, 1733, in-4°.

A brief chronological Description of a Collection of Or ginal Drawings formed by the late Mr William Mayo London, 1875.

Almanach royal pour 1721, p. 252.

Imateur (l') ou *Nouvelles pièces... pour servir aux progrès du Goût et des Beaux-Arts*. Paris, 1762, in-12 (2e partie : *Réflexions sur le coloris*).

rchives de l'Art français, Documents, t. I, p. 411.

ACHAUMONT, *Liste des meilleurs peintres de l'École française* (*Revue universelle des Arts*, t. V, p. 420).

ADIN (Jules), *La Manufacture de Tapisseries de Beauvais*. Paris, 1909, in-4o.

ALDRY (A. L.), *The Wallace Collection at Herfort House*. Paris, 1904, in-4o.

ELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de la Jeunesse* (*Revue universelle des Arts*, 1864, t. XIV, p. 38).

NARD, *Catalogue des dessins de la collection Paignon-Dijonval*. Paris, 1810, in-4o.

YLIÉ (DE), *Le Musée de Grenoble*. Paris, 1909, in-4o.

ANC (Charles), *Vie des Peintres* (École française, t. II). Paris, 1862, in-fol.

Le Trésor de la Curiosité. Paris, 1887, 2 vol. in-8o.

DE (Wilhelm), *Die Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Schwerin* [*Graphischen Künste*, t. XIV (1891), p. 61 et uiv.].

SJOURDAIN, *Mélanges*, 1807, in-8o.

H DE TAUZIA, *Notice des dessins de la collection His e la Salle exposés au Louvre*. Paris, 1881, in-8o.

TIGER (J.), *Svenska Statens Samling af väfda Tapeter*. tockholm, 1893, in-4o (t. II, p. 122-124).

SSON, *La Manufacture nationale de Tapisseries de eauvais*. Beauvais, 3e éd., 1906.

ER DE SAINTE-SUZANNE, *Notes d'un curieux : La anufacture de Beauvais*. Monaco, 1876, in-8o.

UILLET (P.-A.), *Notice des tableaux, dessins... de la lle de Poitiers*. Poitiers, 1884, in-8o.

ENOIR, *Dessins de maîtres du XVIIIe siècle au Musée Stockholm* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 161).

Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, t. II
p. 146.

BÜRGER (W.), *L'exposition de tableaux de l'École français tirés de collections d'Amateurs à Paris* (*Gazette d Beaux-Arts*, 1re série, t. VII (1860), p. 335 et suiv.).

BURTY (Ph.), *Catalogue de tableaux et dessins de l'Éco française, principalement du XVIIIe siècle, tirés de co lections d'Amateurs*, 2e éd., avec deux supplément Paris, 1860, in-8°.

CAMPARDON (E.), *Madame de Pompadour et la Cour d Louis XV*. Paris, 1867, in-8°.

— *Les spectacles de la Foire*. Paris, 1877, in-8°.

— *Un artiste oublié : J.-B. Massé, peintre de Louis X* Paris, 1880, in-12.

CASTAN (A.), *Le Musée de Besançon* [*Inventaire d Richesses d'art de la France*. Prov. civ., t. V (189 p. 77-276].

Catalogue descriptif des tableaux et sculptures du Mus de Picardie. Amiens, 1899, in-12.

Catalogue du Musée d'Arras, 1907, in-8°.

Catalogue du Musée de Cherbourg, 1835, in-12.

Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon de la collection Trimolet, 1883, in-8°.

Catalogue du Musée Rath, à Genève, 1897, in-8°.

Catalogue du Musée de Lille, 1902, in-8°.

Catalogue sommaire des peintures exposées dans les ga ries du Louvre. Paris, 1903, in-8°.

Catalogue du Musée de la Ville du Mans, 1905, in-12.

Catalogue des tableaux, dessins, etc., du Musée du Pu 1872, in-12.

Catalogue des ouvrages de peinture, etc., du Musée Rouen, 1892, in-12.

Catalogue de la collection des dessins de l'Ermita Saint-Pétersbourg, 1867, in-12.

Catalogue de l'Exposition de l'Art français sous Louis XIV et sous Louis XV, au profit de l'œuvre de l'Hospitalité de nuit. Paris, 1888, in-8°.

Champeaux (de), *Histoire de la peinture décorative*. Paris, 1890, in-8°.

— *L'art décoratif dans le Vieux Paris*, 1899, in-8°.

Chennevières (Ph. de), *Une collection de dessins d'artistes français* (*L'Artiste*, 1896, t. II, p. 179).

Cochin (Ch.-N.), *Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la peinture, d'après Largillière* (*Mercure de France*, 1758). Réimp. par Paul Lacroix dans la *Revue universelle des Arts*, t. XX, p. 34.

ohen (Henry), *Guide de l'amateur de Livres à gravures du XVIIIe siècle;* 5e éd., revue, corrigée et considérablement augmentée par le baron Roger Portalis. Paris, 1887, in-4°.

ézallier d'Argenville, père (A.-J.), *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, 1762, in-12 (t. IV).

ézallier d'Argenville, fils (Antoine-Nicolas), *Voyage pittoresque de Paris*, 1re éd., 1762, 5e éd., 1770, in-12.

Voyage pittoresque des Environs de Paris, 3e éd. Paris, 1768, in-12.

Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie royale. Paris, 1781, in-12.

)erot, *Salon de 1767* (édition Assézat, t. XI, p. 6-7).

.ke (Lady), *French Paintors of the XVIIIe century*. London, 1901, in-8°.

rbec (Prosper), *L'Exposition de la Jeunesse au XVIIIe s.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 456; t. II, p. 177).

:t Sellier (Ch.), *Guide explicatif du Musée Carnavalet*. Paris, 1903, in-12.

ois de Saint-Gelais, *Histoire journalière de Paris*, ıbliée par M. Maurice Tourneux. Paris, 1885, in-12.

DUBOS, *Notice historique sur la Manufacture royale de Tapisseries de Beauvais*. Beauvais, 1834, in-12.

DUMESNIL (Robert), *Le peintre-graveur français*. Paris, 1835-1871, 11 vol. in-8°.

DUPLESSIS (G.), *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVIIe et XVIIIe siècles. Essai de bibliographie*. Paris, 1874, in-8°.

— *Catalogue de la collection de pièces sur les Beaux-Arts...* (FONDS DELOYNES. *Cabinet des Estampes de la Bibl. nationale*). Paris, 1881, in-8°.

DUSSIEUX, *Les Artistes français à l'Étranger*, 3e éd. Paris, 1876, in-8°.

EBE, *Der deutsche Cicerone*. Leipzig, 1897-1901.

ENGERAND, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi* (*1709-1791*). Paris, 1901, in-4°.

EPHRUSSI (Ch.) et DREYFUS (Gustave), *Catalogue descriptif des Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*. Paris, mai-juin 1879, in-8°.

FENAILLE (M.), *État général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* (*1600-1900*), *XVIIIe siècle*. 2e partie : *1737-1794*. Paris, 1907, in-4°.

FIL (E.), *Catalogue du Musée de Narbonne*, 1877, in-12.

FONTENAI (abbé DE), *Dictionnaire des artistes* ou *Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs...* Paris, 1776, 2 vol. in-12.

GERSPACH, *Les Tapisseries de Beauvais* (*Revue des Arts décoratifs*, 1880-82, t. I, p. 513-523; t. II, p. 37-47).

— *Répertoire détaillé des Tapisseries des Gobelins*. Paris, 1893, in-8°.

GILBERT, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille*. Marseille, 1912, in-8°.

GONSE, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France* (Peinture). Paris, 1900, in-4°.

ÖTHE (Georg), *Notice descriptive des tableaux du Musée national de Stockholm.* 1re partie : *Maîtres étrangers (non scandinaves)*, 3e éd. Stockholm, 1910, in-8o.

RUYER (F.-A.), *Chantilly, Musée Condé, notice des peintures.* Paris, 1899, in-8o.

UIFFREY (J.-J.), *Notes et documents sur les Expositions du XVIIIe siècle.* Paris, 1873, in-12.

Inventaires d'artistes après décès [*Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série (1884), t. V, p. 270-272].

Histoire de la Tapisserie. Paris, 1886, in-8o.

Les Modèles et le Musée des Gobelins. Paris, 1896, in-4o.

ILMARD, *Les maîtres ornemanistes.* Paris, 1880, in-8o.

VARD (H.) et VACHON (Marius), *Les Manufactures natio-ales.* Paris, 1889, in-8o.

BERT, *Dictionnaire pittoresque et historique.* Paris, 766, in-12.

entaire de la collection Charles Tardif (*Nouvelles rchives de l'Art français*, 1899, p. 243).

entaire général des Richesses d'art de la France (*Paris Province;* deux séries : *Monuments religieux, Monu-ents civils*), publié sous les auspices du ministère de nstruction publique et des Beaux-Arts, — en cours puis 1879, in-4o.

ntaire général des œuvres d'art appartenant à la ville Paris (deux séries : *Édifices religieux, Édifices ils*), publié par le service des Beaux-Arts de la Pré-ture de la Seine. Paris, 1878-1883, 10 vol. in-4o.

Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. ris, 1872, in-8o.

(Henry), *Inventaire des œuvres d'art conservées au séum d'histoire naturelle de Paris* (dans l'*Inventaire éral des Richesses d'art de la France.* Paris, 1889, 1. civ., t. II, p. 102).

tice historique et analytique des peintures, sculp-s, etc..., exposées dans les galeries des portraits

nationaux au palais du Trocadéro en 1878. Paris, 187
in-8°.

Journal historique de Verdun, mai 1726, p. 388.

KÜHNHOLTZ (Dr), *Notice des dessins sous verre, tableau esquisses, recueils de dessins et d'estampes, réunis à Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpelli* (collection Atget). Montpellier, 1830, in-8°.

LACORDAIRE, *Notice historique sur les Manufactures d Gobelins.* Paris, 1853, in-12.

LAFOND (Paul), *Le Musée de Rouen.* Paris, Larousse, s. in-8°.

LA FONTAINE, *Fables choisies.* Paris, Jombert, 1755-17 4 vol. in-fol.

LAGRANGE, *La collection Atget à l'École de médecine Montpellier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. I, p. 14

LAPAUZE, *Catalogue des collections appartenant à la v de Paris exposées au Petit-Palais*, 1908, in-8°.

LAURENT (F.) et MONTAIGLON (A. DE), *Le Musée de To* [*Inventaire des Richesses d'art de la France*, Prov. c t. V (1891), p. 305-408].

LE BLANC (Ch.), *Manuel de l'amateur d'estampes.* Pa 1854-1888, in-8° (t. III).

LECLERCQ (Julien), *L'École française du XVIIIe siècle « National Museum » de Stockholm* (*Revue de l' ancien et moderne*, 1899, t. I, p. 121).

LEJEUNE, *Guide théorique et pratique de l'Amateur tableaux.* Paris, 1864-1865, 3 vol. in-4°.

LENOIR (Alexandre), *Catalogue historique et chronolog des peintures et tableaux réunis au Dépôt national Monuments français* (*Bull. du Comité des arts et m ments*, t. III, 1844-45, p. 312).

— *Inventaire des Richesses d'art de la France* (*Arch du Musée des Monuments français.* Paris, 1886, t p. 117, in-4°).

LESPINASSE (Pierre), *Les voyages d'Harleman et de T*

en France (*1732-1742*) (*Bull. de la Soc. d'hist. de l'Art français*, 1910, IIIe fasc., p. 276-298).

L'Art français et la Suède de 1688 à 1816 (*Bull. de la Soc. d'hist. de l'Art français*, 1911, p. 54-133 et 293-337).

vrets des Expositions ou Salons du Louvre (*de 1737 à 1755*). Paris, in-12.

ocquin (Jean), *Jean-Baptiste Oudry, peintre et directeur de la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais* (*1686-1755*) [*Bulletin de la Société d'études historiques et scientifiques de l'Oise*, 1906].

L'Art français à la Cour de Mecklembourg-Schwerin au XVIIIe siècle : J.-B. Oudry et le prince Christian-Ludwig (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1906).

Les « Cinq Sens » de J.-B. Oudry, peints pour les appartements de Marie Leczinska à Versailles (*Musées et Monuments de France*, 1907, no 5, p. 73-75).

Le Paysage en France et l'œuvre d'Oudry dans la première moitié du XVIIIe siècle (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1908).

L'École gratuite de Dessin fondée à Beauvais par Oudry en 1750 (*Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*, 1912).

nes (duc de), *Mémoires* (*1735-1758*). Paris, 1860-65, in-8o, t. X, p. 40 (24 novembre 1749).

cel (Pierre), *La Peinture française au début du XVIIIe siècle*. Paris, 1906, in-4o.

cille, *Le Musée d'Orléans* [*Inventaire des Richesses d'Art de la France*. Prov. civ., t. I (1878), p. 70-187].

iette (P.-J.), *Abecedario*, publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris, 1851-1860, 6 vol. in-8o.

oire pour servir à l'éloge de M. Oudry (*Revue universelle des Arts*, t. VIII, p. 234 et suiv.).

goz, *Catalogue du Musée de Caen*, 1907.

Mercure de France, juin 1723, p. 1174; juin 1724, p. 138
juin 1725, p. 1401.

MERSON (O.), *Le Musée de Nantes* [*Inventaire des Richess d'art de la France*. Prov. civ., t. II (1887), p. 1-196].

MIGETTE, *Catalogue des tableaux... des Musées de la vil de Metz*, 1876, in-12.

MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'art*. Paris, 1900, in-8 t. V (1911).

MÜNTZ (E.), *La Tapisserie* (Bibl. de l'Enseignement d Beaux-Arts), 2e éd. Paris, s. d., in-8o.

NAGLER, *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, zwei Auflage. Leipzig, 1904 et suiv.

NOLHAC (DE), *Catalogue illustré du Musée de Versaill* Paris, 1896, in-8o.

— *Le château de Versailles sous Louis XV*. Paris, 18 in-8o.

— *Louis XV et Marie Leckzinska*. Paris, 1902, in-12.

Notice des tableaux appartenant à la collection du Lou exposés dans les salles du palais de Fontaineble Paris, 1881, in-8o.

Nouvelles Archives de l'Art français, 1re série, t. II, p. 2e série, t. V, p. 203; 3e série, t. IV, p. 227-228; t. V p. 94.

OUDRY (J.-B.), *Mémoire et description des tableaux f par Oudry, peintre ordinaire du Roi, composant meilleure partie de son cabinet, tous originaux*, pul par Seidel [*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1 (t. XIII), p. 91 et suiv.].

— *Réflexions sur la manière d'étudier la Couleur en c parant les objets les uns aux autres*, conférence pron cée à l'Académie le 9 juin 1749 (publ. par Jouin, *conférences de l'Académie royale de peinture et sc ture*. Paris, 1883, p. 390 et suiv.).

— *Discours sur la Pratique de la peinture et ses t principaux procédés : ébaucher, peindre à fond et re*

cher, prononcé à l'Académie le 2 décembre 1752 (publ. par Piot, *Cabinet de l'Amateur*, 1861-62, p. 112).

APILLON (J.-M.), *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*, 2 vol. Paris, 1766 (cf. le t. II, p. 26-27).

CRATHON (Cyprien), *Iconographie des Tapisseries d'Aubusson* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1899, p. 558-588).

GANIOL DE LA FORCE, *Description historique de la Ville de Paris et de ses environs*. Paris, 1765, 10 vol. in-12.

RTALIS (Roger), *Les Dessinateurs d'illustrations du XVIIIe siècle*. Paris, 1877, in-8o.

ovisional Catalogue of the Wallace Collection*, fourth dit. London, 1903.

SET (F.), *Notice des dessins, pastels, miniatures et maux exposés dans les salles du premier étage du ouvre*. Paris, 1866, in-8o.

LE (F.), *Observations, avis et lettres de J.-B. Oudry ur l'établissement d'une École de dessin à Lyon (1751-753)* [*Archives de l'Art français*, 2e sér., t. II, p. 51-72].

AN, *Le Musée-Bibliothèque de Grenoble* [*Inventaire s Richesses d'art de la France*, Prov. civ., t. VI (1892), 1-231].

CHACH, *Le Musée de Toulouse*, dans l'*Inventaire des chesses d'art de la France*, Prov. civ., t. VIII (1908), 102.

IE (Friedrich), *Beschreibendes Verzeichniss der Werke erer Meister in der Grossherzogl. Gemäldegalerie zu hwerin*. Schwerin, 1882, in-8o.

EL (Paul), *Beiträge zur Lebensgeschichte Jean Baptiste dry's (1686-1755), mit besonderer Berucksichtigung ner Gemälde in Schwerin und seiner Verbindungen dem Mecklemburgischen Hofe* [*Repertorium für nstwissenschaft*, 1890 (t. III), p. 80-110].

M (A.), *Catalogue de la galerie des tableaux de l'Ermage*, 3e partie : *Écoles anglaise et française*. Saint-ersbourg, 1903, in-8o.

SOULIÉ (Eud.), *Notice des peintures placées à Triano* Paris, 1882, in-8o.

— *Notice du Musée national de Versailles*. Paris, s. d 3 vol. in-8o.

SOULLIÉ (Louis), *Les ventes de tableaux, dessins et obj d'art au XIXe siècle (1800-1895). Essai de bibliogr phie*. Paris, 1896, in-8o.

THOLIN, *L'hôtel de la Préfecture d'Agen* [*Inventaire d richesses d'art de la France*, Prov. civ., t. V (189 p. 77-276].

VALABRÈGUE (Antony), *Peintres de sujets de chasse. J.- Oudry* (*Chronique des Arts*, 1901).

Vente après décès d'effets ayant appartenu à J.-B. Oud le lundi 7 juillet 1755 (*Petites Affiches*, *Annonces Avis divers*, 1755, in-4o, p. 396).

VILLOT (Frédéric), *Notice des tableaux exposés dans galeries du Musée impérial du Louvre*. 3e partie : *Éc française*. Paris, 3e éd., 1863, in-8o.

VOLTAIRE, *Correspondance*, éd. Garnier (1880-1882), in (*Lettre à Moussinot*, sept. 1736).

WATELET et LEVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Bea Arts*. Paris, Panckoucke, 1788-1791, 2 vol. in-4o (v les articles « Coloris » et « Couleur »).

INDEX.

(Les chiffres renvoient aux numéros du Catalogue.)

Salons du Louvre.

Expositions diverses.

Collections publiques ou royales.
Musées français et étrangers.

Collections particulières; Amateurs cités.

Ventes.

Personnages et Lieux représentés.

(Les noms de lieux sont en *italiques*.)

Graveurs des œuvres d'Oudry.

ERRATA.

° 78, *lire :* Voy. la note du n° 306, *au lieu de :* 107.

ace logique du n° 408 est page 73, à la fin des « Animaux ers ».

96-98, rétablir l'ordre chronologique en faisant passer *Comédies de Molière* après les *Amusements champêtres.*

995, *lire :* cf. le n° 1216, *au lieu de :* 1210.

INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS

DE

CLODION

(30 AVRIL 1814).

La pièce que nous donnons ici, après avoir figuré dar Catalogue des autographes de Benjamin Fillon (n° 1772, des artistes), nous fut gracieusement offerte par le propriét qui savait que nous préparions une étude sur la vie e œuvres du maître sculpteur. Cette notice biographique p dans la *Gazette des beaux-arts* en 1892 et 1893[1] et n'a pa imprimée séparément. Le texte était accompagné d'un ce nombre d'illustrations et de gravures hors texte que énumérons ici à titre de renseignement[2].

Notre travail biographique était suivi d'importants ext de l'inventaire que nous tenions de la libéralité de Benj

1. 3e période, t. VIII (34e année), p. 478-495; t. IX (35e an p. 164-176 et 392-417.

2. Avec l'article paru dans le tome VIII ont paru : *Œi bœuf de l'hôtel de Chambrun*, tête de page (p. 478); *Sainte C* statue, cathédrale de Rouen (p. 481); *la Mort de sainte C* bas-relief, cathédrale de Rouen (p. 485); *Montesquieu*, st palais de l'Institut, héliogravure (p. 486); *Bacchus et Nyr* groupe terre cuite, collection Édouard André (p. 494).

Dans le tome IX, p. 169 : *Jeux d'enfants*, frises décor dans la cour de l'hôtel de Chambrun; p. 393 et 395 : *Fau et enfants*, *Faune et enfants dansant*, groupes en terre cu Musée de Cluny; p. 401 : *Projet pour le monument comr ratif de l'ascension de Charles et Robert en 1784;* p. *Satyre porte-lumières*, bronze, Mobilier national; p. *Scène du déluge*, groupe exposé en 1801; p. 409 : *Va marbre blanc*, palais de Versailles; p. 411 : *Tête de s* dessin de la collection Beurdeley.

'illon. Toutefois, la nature de la Revue où paraissait notre :avail ne permettait pas la reproduction intégrale d'un acte otarié de cette nature avec toutes ses formules et tous les ıinutieux détails que comporte la description complète d'un ıtérieur d'artiste. Il nous a donc semblé que la publication ıtière du document offrirait encore un certain intérêt après mpression des extraits donnés dans la *Gazette*. Quand il ıgit d'un artiste de la valeur de *Clodion*, aucune particularité, infime qu'elle paraisse d'abord, ne saurait être indifférente. M. A. Thirion[1] a publié naguère une biographie complète du ılpteur, en ajoutant à la Notice de Dingé, parue en 1814, 't peu de temps après la mort de l'artiste, et aux Notes de de Villars, publiées en 1862[2], de nombreux renseignements, ultat de patientes recherches. Toutefois, M. Thirion n'avait ; eu connaissance de notre acte notarié, où il n'eût pas nqué de trouver les éléments d'un curieux chapitre sur les nières années de l'artiste.

e contrat de mariage de *Clodion* avec la fille de *Pajou* ıt d'être publié dans le *Bulletin* de notre Société[3] par notre ingué confrère M. Henri Stein, le savant auteur de la vie e l'œuvre d'*Augustin Pajou*. M. Stein a joint au texte du :rat des commentaires bien curieux sur la conduite peu ante de la jeune femme. A vrai dire, son mari lui don- l'exemple; les époux n'avaient donc aucun reproche à se . Le contrat de mariage porte la date du 21 janvier 1781; ıue le divorce devint possible, les conjoints s'empressèrent ɔmpre cette union mal assortie. La séparation fut pronon- e 13 pluviôse an II (1er février 1794); elle existait proba- ent de fait depuis plusieurs années.

ıventaire de *Clodion* laisse de sa situation au moment de 'écès une assez triste idée. Le créateur de tant de figures ses, auquel on peut sans doute reprocher d'avoir tra- ıvec trop de vérité les tendances licencieuses de son ;, mais qui l'a fait avec un art vraiment supérieur, mou- soixante-quinze ans, oublié, démodé, plongé dans un

es *Adam et Clodion*. Paris, Quantin, in-4°, avec de nom- :s illustrations dans le texte et des héliogravures.
evue universelle des Arts, t. XV, p. 289-308.
nnée 1911, p. 182-199.

dénûment presque complet. Pour tout héritage, il laisse u somme de 300 francs en pièces de cent sous, des couv d'argent prisés 140 francs, une montre d'or et deux boutons brillants, dernières épaves de son ancienne opulence. Qu aux objets d'art, plâtres et terres cuites, ils valent quelq francs à peine. Le goût du jour les dédaigne. On les paie aujourd'hui des prix insensés, comme il est arrivé à une ve toute récente. Les tableaux de *Boucher* et les dessins de *F gonard* sont comptés trois francs! C'est un véritable désas Les marbres eux-mêmes n'ont presque pas de valeur. Ap comme expert, le sculpteur *Stouf* cote 100 francs un *Jup* en marbre et quarante francs deux bustes de *Bacchantes* lement en marbre, mais inachevés comme le *Jupiter.* seule figure monte à un prix plus élevé; c'est la *Jeune voulant prendre un papillon* exposée en 1810. *Stouf* l'est 150 livres. Quant au mobilier, au linge de maison et de co aux vêtements du défunt, ils laissent deviner une profo détresse. Les mouchoirs, les chemises, les draps sont *él* et en mauvais état. Notons quelques vêtements féminins sant soupçonner que, malgré son âge, *Clodion* avait gard habitudes de jeunesse.

Il était mort le 28 mars 1814, dans un appartement dé dant de la Sorbonne, où il occupait en même temps un lier. N'y aurait-il pas une curieuse étude à faire sur cette nie d'artistes installée dans les antiques bâtiments du qua des Écoles? Les légataires universels du pauvre artiste so nombre de cinq; d'abord son ami Dingé qui va consacrer notice à sa mémoire; puis son élève et imitateur le scul *Marin*, professeur à l'école spéciale de Lyon; enfin des sins et cousines dont le degré de parenté n'est pas précis totalité des meubles et objets d'art, y compris les statu marbre, est portée à 1,800 francs à peine. En y ajoutan 500 francs représentés par l'argent comptant, l'argenter les bijoux, on arriverait à la somme de 2,400 ou 2,500 fr C'est à peu près tout ce que possède l'artiste.

Parmi les papiers, notons les titres d'acquisition d'un j situé près d'Aubervilliers, à la Pissote de Vincennes, pro achetée en 1793, au prix de 3,000 livres. Une nouvelle ac tion de ventôse an IX a agrandi cette première acquisiti

leux petits terrains avec bâtiment pour la somme de 1,500 fr. *Clodion* était donc propriétaire d'une modeste maison de campagne située dans la banlieue de Paris. Quant à l'immeuble de la rue de la Chaussée-d'Antin qui lui avait apparenu dans sa période de prospérité, il avait sans doute été ontraint de s'en défaire bien avant la fin de sa vie. C'est ce u'indique l'article relatif à « une liasse de neuf pièces pouant servir de renseignements sur une maison sise à Paris, rue e la Chaussée-d'Antin, ayant appartenu à M. *Clodion* ».

Pauvre *Clodion!* Comme tant d'autres artistes, il avait trop écu.

J. G.

L'an mil huit cent quatorze, le samedi trente avril, uf heures du matin.

A la requête :

De M. Antoine Dingé, employé à la Trésorerie tionale, demeurant à Paris, rue de l'École-de-édecine, nº 20.

Au nom et comme légataire universel pour un cinième de M. *Claude Michel*, dit *Clodion*, sculpteur tuaire,

Et encore comme exécuteur testamentaire et ayant aisine des biens du dit feu sieur *Clodion*, nommé lu à ces qualités par le testament de M. *Clodion*, u par Mᵉ Chambette, l'un des notaires soussignés, en a minute, et son confrère, en présence de oins, le 13 mars 1814, enregistré.

edit sieur Dingé, représenté par M. Joachim ault, demeurant à Paris, rue du Bac, nº 53, fondé a procuration spéciale qu'il lui a passée devant Chambette, l'un des notaires soussignés, et son gue, le 9 de ce mois, enregistrée, et dont le breriginal est demeuré annexé à la minute des pré-

sentes après que sur icelui mention de l'annexe a ét faite par les notaires soussignés.

A la requête :

De M. Pierre-Claude Fessard, facteur de piano demeurant à Paris, quai d'Alençon, nº 5, île Sain Louis;

A celle de Mlle Augustine Neglet, majeure, deme rant à Paris, chez ses père et mère, carré et por Saint-Denis, cour Lemoine, nº 380;

A celle de Jean-Charles-Nicolas Adam, maître dessin, et de dame Marie-Joséphine-Louise Paillar son épouse, qu'il autorise, demeurant à Paris, r Moreau, faubourg Saint-Antoine, nº 6;

Au nom et comme administrateur des biens Claude Adam, leur fils mineur;

Et enfin à la requête de M. *Joseph-Charles Mar* sculpteur statuaire, professeur de sculpture à l'éc spéciale de la ville de Lyon, où il demeure, rep senté par ledit sieur Joachim Rigault, fondé de procuration spéciale, passée devant Pré et son c lègue, notaires à Lyon, le 13 avril 1814, dont le b vet original, enregistré à Lyon le 14 et légalisé même jour, est demeuré annexé à la minute des p sentes à la réquisition dudit sieur Rigault, après av été de lui certifié véritable et signé et paraphé en p sence des notaires soussignés;

Lesdits sieurs Fessart, Marin, mineur Adam demoiselle Neglet, légataires universels, chacun p un cinquième, conjointement avec M. Dingé, d feu sieur *Clodion*, institué par son testament sus et énoncé;

A la conservation des droits et intérêts des par et de tous autres qu'il appartiendra, il va être Me Chambette et son collègue, notaires soussig

procédé à l'inventaire fidèle et description exacte de tous les biens meubles et effets mobiliers, objets d'art, argenterie, deniers comptants, titres, papiers et renseignements dépendants de la succession dudit feu sieur *Clodion*, le tout trouvé et étant tant en évidence que sous les scellés ci-après mentionnés dans un appartement au troisième étage, sous le n° 11, d'un corps de logis dépendant de la maison de Sorbonne et rue de Sorbonne, dans lequel appartement ledit sieur *Clodion* est décédé le 28 mars dernier, et dans un atelier sis aussi dans ladite maison de Sorbonne.

La représentation du tout sera faite par Mlle Marie-ugustine Déchamd, majeure, légataire particulière u défunt, demeurant à Paris, rue Saint-Germain-Auxerrois, n° 51, à ce présente et gardienne des cellés ci-après mentionnés, après serment par elle it ès mains dudit Me Chambette, notaire soussigné, on collègue présent, de tout bien et fidèlement eprésenter et renseigner ce qu'elle sait dépendre de dite succession, sans en rien cacher ni détourner, et ns savoir qu'il en ait été rien pris, caché ni détourné, ce sous les peines de droit qui lui ont été expliées par les notaires soussignés qu'elle a dit bien mprendre.

La prisée desdits objets sera faite par Me Jean-Bapte Haize, commissaire-priseur, demeurant à Paris, ace des Victoires, n° 7, à ce présent, lequel fera lite prisée au cours du temps actuel, au fur et à sure que les scellés apposés après le décès dudit sieur *Clodion* par M. le juge de paix du XIe arndissement de Paris, le 29 mars dernier, auront été onnus sains et entiers et comme tels levés et ôtés vant son ordonnance en date de ce jour.

Et ont les parties et le commissaire-priseur et la

gardienne des scellés signé avec les notaires, lectur faite, la minute des présentes.

Suit la teneur des annexes.

Par-devant Me Chambette et son collègue, notaire impériaux à Paris soussignés, fut présent

M. Antoine Dingé, employé au Trésor public, de meurant à Paris, rue de l'École-de-Médecine, nº 2

Exécuteur testamentaire de M. *Claude-Michel*, d *Clodion*, sculpteur statuaire, au terme de son testa ment reçu par Me Chambette, l'un des notaires Paris soussignés, qui en a minute, et son collègu en présence de témoins, le 13 mars 1814, enregistr

Et encore légataire universel pour un cinquièm dudit feu sieur *Michel*, dit *Clodion*, aux termes d son testament; lequel a constitué pour son mand taire M. Joachim Rigault, homme de loi, demeura à Paris, rue du Bac, nº 53,

Auquel il donne pouvoir de, pour lui et en son non requérir la reconnaissance et la levée des scellés q pourraient avoir été apposés sur les biens dépendan de la succession dudit feu sieur *Michel*, dit *Clodio* procéder à l'inventaire desdits biens, désigner to officiers, gardiens et dépositaires, prendre connai sance des forces et charges de la succession, ainsi q du testament ci-dessus énoncé, et de tous autr qu'aurait pu faire ledit défunt, accepter les legs fa au comparant, soit simplement, soit sous bénéfi d'inventaire, ou les répudier, contester l'exécution tous testaments et codiciles ou la consentir, faire requérir toutes délivrances de legs, faire la déclar tion de l'ouverture de ladite succession, payer l droits de mutation; faire procéder à la vente meubles et effets mobiliers s'il y a lieu, soit en to

lité, soit en partie, compter avec l'officier vendeur, compter aussi avec tous créanciers, débiteurs et comptables de la succession; débattre, clore et arrêter les comptes, en fixer le reliquat, le payer ou recevoir, toucher même tous capitaux dont le remboursement serait offert ou exigible; procéder à la liquidation de ladite succession et au partage des biens qui en dépendent, exercer et consentir tous prélèvements, former les lots, les tirer au sort, accepter ceux qui écherront au constituant, intenter toutes demandes en licitation, défendre à celles qui seraient intentées, vendre tout ou partie des immeubles de la succession, soit en justice, soit devant notaires, dresser et signer tous cahiers de charges d'enchères; nommer tous officiers et experts, recevoir la portion revenante au constituant dans le prix des ventes; ou accorder terme et délai pour le paiement avec ou sans intérêts de toutes sommes reçues ou payées; donner ou retirer quittances; accepter transports et délégations avec ou sans garantie; consentir mentions et subrogations sans garantie;

Faire, pendant le cours de toutes opérations, tous dires, réquisitions, réserves et protestations, introduire tous référés; en cas de refus ou retards de paiement ou de contestations quelconques, citer et comparaître devant tous juges et tribunaux compétans, en tout état de cause, se concilier, s'il se peut, traiter transiger, composer, accorder tous délais, faire toutes requises à défaut de conciliation, plaider, opposer, appeler; élire domicile; constituer avoués, les révoquer, en nommer d'autres; obtenir jugements et arrêts, en suivre l'exécution, former toutes inscriptions hypothécaires, oppositions ou saisies, en suivre

l'effet par toutes voies de droit, donner toutes main-levées et radiations, se désister des poursuites commencées, passer et signer tous actes, et généralemen faire ce que le mandataire jugera convenable au intérêts du constituant qui promet l'avouer.

Fait et passé à Paris, en l'étude, le 9 avril 1814, e a signé avec les notaires, lecture faite. *Signé :* Dingé Bocquet, Chambette, ces deux derniers notaires.

Enregistré à Paris, le 14 avril 1814, folio 130 r case première, reçu 1 fr. 10 pour subvention. *Signé* Rippert.

Par-devant Me Pré et son collègue, notaires à Lyon soussignés,

A comparu M. *Joseph-Charles Marin*, sculpteu statuaire, professeur de sculpture à l'école spécial de dessin de Lyon, où il demeure,

Légataire universel pour un cinquième de *Claud Michel*, dit *Clodion*, sculpteur statuaire, institué pa son testament reçu par Me Chambette, notaire, l 13 mars 1814, enregistré,

Lequel a fait et constitué pour son procureur géné ral et spécial M. Joachim Rigault, homme de lo demeurant à Paris, rue du Bac, nº 53;

Auquel il donne pouvoir de pour lui et en son nom requérir la reconnaissance et la levée des scellés app sés après le décès dudit sieur *Michel*, dit *Clodio* faire procéder à l'inventaire des biens dépendants d sa succession, etc., etc. (*Suivent les formules inscrit précédemment dans le pouvoir donné à Dingé 14 avril 1814.*)

Dont acte fait et passé à Lyon, étude dudit Me Pr ce jourd'hui 13 avril 1814; lecture faite, le constitua

.. signé avec les notaires. *Signé :* MARIN, CHAZAL, PRÉ, .es deux derniers notaires.

Enregistré à Lyon, etc.

Il a été vaqué à ce que dessus et aux dires et décla- ations portés au procès-verbal de M. le juge de paix, epuis ladite heure de 9 du matin jusqu'à celle de de relevée sonnée, par double vacation, à la réqui- .tion des parties, pour accélérer, et la vacation pour . continuation du présent inventaire a été remise et ıdiquée à mercredi 4 mai, 9 heures du matin.

Et ont les parties et le commissaire-priseur signé 'ec les notaires, lecture faite en pareil endroit de la inute des présentes.

Et le mercredi 4 mai, 9 heures du matin, jour et :ure indiqués par la clôture de la vacation qui pré- de, il va être par Me Chambette, notaire soussigné, son collègue, procédé, aux mêmes requêtes, pré- ıce et demeure que dessus, à la continuation du ésent inventaire de la manière et ainsi qu'il suit :

Dans la cave :

Un lot de planches de bois de bateau et plusieurs ›rceaux de bois servant à échafauder, plusieurs ux châssis, un vieux baquet, un lot de ferrailles, morceau de terre glaise servant à faire des modèles, sé le tout 10 fr.

Dans la cuisine, au troisième étage :

Jne vieille fontaine en grès couverte en osier, avec robinet en étain, prisé 4 fr.

Jn fourneau en plâtre à deux grils, prisé 2 fr.

Jne table de cuisine en bois de hêtre, trois planches sapin formant tablettes, une chaise de paille, prisé ›ut 3 fr.

ne rôtissoire, trois casseroles, un couvercle et

deux passoires, le tout en fer blanc, une poêle à frir un seau ferré, un poêlon et une passoire en cuiv jaune, une petite pelle et une petite pincette, un gr deux mains à braises, prisé le tout avec un pe chandelier de cuivre, 9

Un bassin d'étain, un soufflet de cuir en bois et u lot de poterie et faïence, ne méritant description, u seau ferré, prisé le tout 2

Dans une petite pièce, étant la première en entra un poêle en faïence avec ses tuyaux en tôle, prisé 6

Une petite table à écrire en bois de noyer, se chaises foncées de paille, un vieux fauteuil de bo peint en gris foncé, de crin, prisé le tout 9

Une commode en bois de placage à deux grands trois petits tiroirs, à dessus de marbre Sainte-Ann prisée 15

Une table à jouer en bois de merisier, couve d'un tapis vert, un petit buffet en bois peint, à dess de marbre Sainte-Anne, sur laquelle étaient appos les scellés du juge de paix, prisée 10

Une scie à main, un parapluie en taffetas roug prisés 3

Une fontaine en fayence bleue et blanche, sur s pied en bois, prisée 2

Une bergère en bois peint en gris, sans couss avec sa couverture en toile écrue, une paillasse toile à carreaux, un devant de cheminée en pap fond bleu, deux balais de crin, une tête de lou prisé le tout 6

Dans une petite chambre à côté :

Une petite pelle, deux chenets en fer, une mo chette et son porte-mouchette, un petit poêle faïence, avec ses tuiaux en tôle, prisés 4

Six chandeliers, deux martinets en cuivre, une petite râpe en fer, deux couteaux de table, une paire de tire-bottes, deux carafons et cinq gobelets en verre, prisé le tout 4 fr.

Un grand miroir dans son cadre de bois doré, une estampe représentant *le Sacrifice de la Rose*, aussi dans son cadre de bois doré, prisé 15 fr.

Un thermomètre dans sa baguette dorée, un petit rideau en mousseline, deux petits rideaux en taffetas rouge déchiré, prisé le tout 2 fr.

Deux planches formant tablettes, un chevalet en bois de chêne, prisés ensemble 2 fr.

Un lit de sangle, un autre lit de sangle en racourci, un sommier de crin et deux matelas de laine couverts de toile à carreaux, deux couvertures de laine, un oreiller et un traversin de coutil remplis de plumes, trois vieux draps de lit, un carreau de bergère, un carreau de canapé, prisé le tout ensemble 70 fr.

Une cloison de séparation garnie d'une porte avec sa clé, prisée 4 fr.

Linge sale et revenu de la lescive étant en évidence :

Trois torchons, une serviette et deux tabliers sales, prisé le tout 3 fr.

Dix mouchoirs blancs, élimés, prisés 5 fr.

Dix serviettes, onze torchons, un autre torchon, tous en mauvais état, prisés 6 fr.

Neuf draps de lit en toile de ménage, élimés, prisés 45 fr.

Cinq chemises élimées et raccommodées, deux pièces d'estomac, une paire de manches, une taye d'oreiller et un bonnet de coton, un autre bonnet de coton, prisé le tout, avec un vieux tablier, 12 fr.

Une petite nappe, prisée 2 fr

Dans un buffet ci-devant inventorié et sur leque étaient apposés les scellés du juge de paix :

Un déshabillé complet en indienne, un jupon e toile de coton, un autre jupon de même toile, quatr camisoles, deux autres jupons en toile de coton, pris le tout 18 fr

Un jupon en toile de coton, quatre paires de poches deux tayes d'oreiller, un corset, trois tabliers, u schal en tissu de coton, huit bonnets, quatre vieu mouchoirs, quatre paires de bas de coton, un vieu jupon de soie, trois mauvaises paires de souliers e un lot de chiffons ne méritant description, prisé l tout 13 fr

Quatre chemises de femme en mauvais état, pri sées ensemble 6 fr

Dans une chambre à coucher, éclairée par un croisée sur la rue de Sorbonne et par un autre croisée sur la cour, sur la porte de laquell étaient les scellés du juge de paix :

Une pelle, une pincette, deux chenets en fer pommes de cuivre, quatre flambeaux en cuivre ar genté, prisé le tout 10 fr

Un fauteuil de bureau en canne, un coussin fonc en crin couvert en basane verte, prisé 5 f

Une chaise de canne et une chaise de paille, un table à écrire, trois coussins à crin, une petite boî couverte en vieux taffetas, prisé le tout 12 f

Une couchette de bois peint en gris, à deux dossier à fond sanglé, deux matelas de laine couverts de toi à carreaux, un oreiller de coutil rempli de plume une taie d'oreiller, deux traversins, aussi de couti remplis de plumes, prisé le tout 65 f

Trois chaises de paille, deux tables de nuit en bois de noyer, un bidet, un lit de sangle, prisé le tout 10 fr.

Un grand guéridon en bois de noyer, une petite table ronde en même bois, une petite table à écrire, prisé le tout 8 fr.

Sept matelas de laine couverts en toile à carreaux, un traversin de coutil rempli de plumes, deux oreillers, deux taies d'oreillers, prisé le tout 160 fr.

Trois mauvaises couvertures de laine, une vieille couverture de bourre de soie, deux petits couvre-pieds en soie piquée, trois mauvais rideaux de grosse indienne, prisé le tout 12 fr.

Un grand canapé de bois peint en gris foncé, de crin, couvert en étoffe de soie rayée, un fauteuil semblable, un lit de repos, couvert en toile à carreaux, une bergère de bois peint en gris foncé, en crin, avec sa housse en toile écrue, prisé le tout ensemble 35 fr.

Une bassinoire en cuivre rouge, une sonnette, un marteau, une petite scie, une râpe, un mauvais fusil simple, un petit lot de vieux outils ne méritant description, prisé 8 fr.

Deux tables de nuit en noyer à dessus de marbre, un petit écran en bois de merisier vermoulu, garni en taffetas vert, un mauvais parapluie, un chevalet en bois de chêne, prisé le tout 9 fr.

Deux petites bibliothèques en bois noirci, garnies en cuivre avec porte vitrée, un vieux clavecin en bois peint en bleu avec filets dorés, prisé le tout 18 fr.

Un poêle en fonte, un grand et un petit devant de cheminée en bois, prisés ensemble 2 fr.

Un grand rideau blanc de croisée en toile ouvrée, deux autres croisées en toile de coton, six petits

rideaux de porte de croisée en mousseline rayé
prisé 15

Deux petits rideaux de porte vitrée, en taffetas ve
un petit tapis de pied, prisé 4

Sept assiettes en terre de pipe, huit assiettes,
plat et un couvercle en porcelaine blanche, écorné
une tasse avec son couvercle et son plateau en po
celaine de Saxe, un bol avec son plateau, quat
autres bols plus petits avec leurs plateaux en porc
laine du Japon, deux thières, un sucrier, une tasse
six demi-tasses avec leurs soucoupes en porcelai
blanche à fleurs, prisé le tout 18

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis ladi
heure de 9 du matin jusqu'à celle de 3 de relevée so
née par double vacation, etc.

Et le samedi, 7 mai 1814, 9 heures du matin, jo
et heure indiquée par la clôture de la vacation q
précède, il va être, par Me Chambette et son collègu
notaires à Paris, soussignés, procédé, aux mêm
requêtes et présence que devant, à la continuation
présent inventaire, de la manière et ainsi qu'il sui

Dans deux petits placards d'armoire pratiqu
dans la muraille à côté de la cheminée :

Un drap de lit, prisé 5

Une courte-pointe en indienne fond blanc, doubl
de toile, prisée 6

Huit nappes unies et ouvrées, douze serviett
unies, prisé le tout 27

Huit chemises de différentes toiles, élimées, pris
ensemble 15

Cinq tayes d'oreiller, deux petits rideaux de cr
sée, prisé le tout 8

Cinq vieux bonnets de coton, huit vieilles paires de bas de coton, prisé le tout 5 fr.

Quatre vieux mouchoirs de couleur, dix mauvaises cravattes de batiste, prisé le tout 6 fr.

Quatre vieux gilets blancs, deux caleçons de toile, prisé le tout 5 fr.

Un petit rideau de croisée, une pièce d'estomac en futaine, une petite taye d'oreiller, un autre rideau de croisée, une couverture de pelotes, une serviette, un autre petit rideau, trois torchons, deux paires de chaussons et plusieurs chiffons ne méritant description, prisé le tout ensemble 4 fr.

Un petit couvre-pied blanc piqué, un morceau d'étoffe de soie noire, une veste de nankin brodé non faite, une autre semblable, deux vestes de soie blanche brodée, un morceau de taffetas rose, un fichu de soie de couleur, deux petits rideaux de taffetas rouge, une paire de bas de soie chinée, une cravate de soie noire, prisé le tout 12 fr.

Soixante volumes reliés, de différents formats, traitant de différents sujets, la plupart dépareillés, un volume in-folio étant nouveau recueil d'*Ostéologie et Miologie* par Gamelin, Toulouse, 1779, prisé le tout 20 fr.

Un volume in-8°, cartonné, étant le troisième volume des peintures antiques d'Herculanum et un lot de brochures, ne méritant description, prisé le tout 6 fr.

Dans une petite chambre ensuite, éclairée par une croisée sur la rue :

Trois chaises de paille, un bidet en bois de chêne avec dossier, couvert en basane rouge, prisés 5 fr.

Une table à jouer en bois de noyer, un petit bureau

en bois de placage, une petite table à écrire en bo
de noyer, une petite chiffonnière en bois de placag
une petite encoignure en bois de merisier, prisé
tout 15 f

Une petite bibliothèque en bois de palissandre,
deux ventaux pleins par le bas et deux ventaux gri
lés par haut, prisée 12 f

Un petit secrétaire en bois de rapport, une peti
chiffonnière en même bois, à six tiroirs et à dessus
marbre, prisé le tout 15

Une petite encoigneure en bois d'acajou, prisée 3

Une seringue en étain et cinq bocaux en verre, p
sés ensemble 2

Quatre vieilles culottes, cinq vieux gilets, une viei
houppelande grise, une veste grise, un habit et u
redingotte bleue, une vieille redingotte olive, u
vieille houppelande, un vieil habit et deux paires
manches, prisé le tout, avec deux vieux chapeaux, 10

Un petit coffre en bois de noyer renfermant tr
colliers de perles fausses, une petite seringue en éta
prisé 2

Un mauvais rasoir, deux petits paquets de lim
prisé 1

Quatre plats de fayence, une soupière, un saladi
une verrière, une saucière et plusieurs pièces
fayence ne méritant description; un bocal, huit ver
à pattes, et plusieurs autres pièces en verre ne mé
tant description, prisé le tout 5

Un petit couvre-pied en soie piquée, une pe
camisole, un rideau en soie rayé, une paire de cha
settes drapées, prisé le tout 5

Un vieux jupon en percale, un peignoir en to

garni en mousseline, une chemise de femme, un upon de toile de coton, une petite camisole, prisé le out 12 fr.

Douze fichus blancs et de couleur, deux coiffes à onnets, deux petites tayes d'oreiller, cinq paires de as de soie blancs, une paire de gands de laine glaés, un fichu de soie de couleur, une paire de manettes de bottes, prisé le tout 23 fr.

Une boîte de cire rouge à modeler, prisée 2 fr.

Une petite boîte de nacre, contenant sept morceaux encre de la Chine, prisée 9 fr.

Deux grands rideaux de croisée en taffetas rouge et ux petits rideaux de croisée en mousseline, prisés semble 6 fr.

Dans un des tiroirs du secrétaire il s'est trouvé en ces de cinq francs la somme de 300 fr.

La glace et l'argenterie ci-après seront mesurés et és par M. Carette, préposé du bureau central du ds public appellé à cet effet.

ur la cheminée de la chambre à coucher, une glace n seul morceau, de 0m90 de haut sur 0m70 de large, s son parquet de bois peint en gris, avec baguettes ées, prisée 48 fr.

uatre couverts à filets en argent, à poinçon de s, pesant ensemble 737 grammes, prisés enble 140 fr.

ne montre de Borne à Paris, dans sa boîte d'or ochée, avec deux petits boutons en brillants, pri- 65 fr.

a été vaqué à tout ce que dessus depuis ladite e de 9 du matin jusqu'à celle de 3 de relevée sonpar double vacation, etc., etc.

Vacation du jeudi 12 mai 1814.

Objets rapportés de la maison de Vincennes :

Dix chaises foncées de paille, neuf fauteuils de bo
peint en gris, foncés en crin et couverts en étoffe usé
prisé le tout 30 f

Un plateau en verre taché de tain, un petit plate
en bois verni, deux petits entonnoirs en fer blan
une mauvaise mouchette, prisé le tout 3

Six plats de différentes grandeurs, un grand b
une soupière, un pot à fleurs, un vase, dix-h
assiettes, le tout en porcelaine de rebut et terre
pipe, partie fêlée, trois petites carafes et deux pe
bocaux, trois gobelets, neuf gobelets à pattes, et p
sieurs pièces de poterie et fayence ne méritant d
cription, prisé le tout 5

La prisée des objets d'art sera faite par le
Me Haize, commissaire-priseur, de l'avis de si
Jean-Baptiste Stouf, professeur à l'école spéciale
beaux-arts, demeurant à Paris, rue et maison de S
bonne, no 11, expert choisi par les parties, à ce p
sent, lequel a promis de donner son avis en son â
et conscience. Et ont les parties signé avec le co
missaire-priseur et l'expert, lecture faite en pa
endroit de la minute des présentes.

Objets d'art.

Dans la première pièce en entrant[1] :

1o Une estampe étant une frise de *Polydore*,
vée par *Pietro Santo*, prisée

Une tête d'enfant en plâtre et deux pieds d'est
aussi en plâtre, de différentes hauteurs, prisés

1. Les articles suivants jusqu'à un lot de compas ont
dans l'article de la *Gazette des beaux-arts*.

Une esquisse en plâtre, représentant une *Offrande à l'Amour*, prisée 1 fr.

Un socle en albâtre de 0m27 carrés, prisé 3 fr.

Une figure, terre cuite, de femme jouant avec deux tourterelles, sous sa cage de verre, prisée 6 fr.

Une petite *Baigneuse*, en terre cuite, sous son bocal de verre, prisée 6 fr.

Une terre cuite, esquisse d'un *Faune jouant avec une Bacchante*, sous sa cage en verre, prisée 6 fr.

Deux petites momies en plâtre, sous leur bocal cassé, prisées 2 fr.

Une terre cuite étant un vase antique, représentant le *Triomphe de Galatée*, sous son verre, prisée 6 fr.

Étude de lion en terre cuite, prisée 2 fr.

Deux esquisses en terre cuite représentant, l'une une *Bacchante*, et l'autre une *Jeune fille portant des raisins*, prisées 6 fr.

Une terre cuite représentant une *Jeune fille donnant la nourriture à des petits d'oiseaux*, sur son socle entouré de jeunes filles dansant, sous la cage de verre, prisée 12 fr.

Dans une pièce étant ensuite servant de chambre à coucher :

Deux terres cuites bas-relief, dans leur cadre doré, représentant *la Vendeuse d'Amour* et un *Sacrifice à l'Amour*, prisés ensemble 3 fr.

Deux plâtres encadrés représentant l'un et l'autre l'*Offrande à l'Amour*, prisés ensemble 3 fr.

Quatre figures en plâtre, sous leur cage de verre, dont une représente *l'Amour*, la deuxième une *Cariatide*, la troisième ... [*Jeune fille*] *nourrissant des oiseaux*, enfin la quatrième une *Jeune fille tenant des raisins*, prisées ensemble 4 fr.

Deux terres cuites, esquisses de momies, prisées 3 fr.

Deux petites têtes en terre cuite étant *Bachus*
Ariane, avec leurs cages de verre, prisées 6 f

Deux bas-reliefs, terre cuite, d'après *Raphaël*, re
présentant *l'Amour*, dont un n'est qu'un fragmen
prisés 1 fr. 5

Deux petites terres cuites représentant des enfant
bas-reliefs, dont un dans son cadre doré, prisés 1 f

Deux plâtres et une terre cuite, bas-reliefs repr
sentant *la Santé*, dont un dans son cadre doré, pl
un autre plâtre étant même sujet, prisé le tout 2 f

Dix-sept plâtres de différentes formes et différen
sujets, tant bas-reliefs que ronde bosse, prisé le to
ensemble 6 f

Quatre groupes en terre cuite, esquisses de diff
rents sujets, dont un modèle de pendule de cheminé
prisés 6 f

Trois autres petites terres cuites, dont un enfa
porte-montre, une petite tête de fille, prisé le tout 2 f

Deux petits bustes de *Gout*, en terre cuite, es
més 3

Sujet de deux enfants de proportion de nature,
plâtre, prisé, avec la tête, portrait en terre cuite, 9

Tête antique en plâtre, plus forte que nature, so
en plâtre, prisés ensemble 3

Deux bas-reliefs en plâtre, d'environ 1m60 de lo
gueur sur 0m40 de hauteur, représentant, le premi
le Triomphe de Galatée, et l'autre *la Naissance*
Vénus, prisés ensemble 12

Deux terres cuites, bas-reliefs d'après les peintu
d'Herculanum, représentant différents sujets, pris
ensemble 3

Une petite *Baigneuse* en terre cuite, sur son so
aussi en terre cuite, prisée 9

Esquisse d'une *Scène du déluge*[1] et trois petits enfants, le tout en terre cuite, prisé le tout 2 fr.

Trois tableaux de *Boucher* représentant *Jeux d'enfants*, peints sur bois, prisés ensemble 3 fr.

Douze autres petits tableaux, esquisses de différents ujets de *Lefebvre*, prisés ensemble 6 fr.

Sept dessins encadrés et partie sous verre, étant tudes en manière rouge, prisés ensemble 6 fr.

Deux points de vue en paysage par *Bastard*, dans eurs cadres de bois doré, estimés ensemble 3 fr.

Un dessin de *Fragonard*, dans son cadre de bois oré, prisé 3 fr.

Un dessin de *Larue*, *Jeux d'enfants*, et douze graures sous verre, trois autres gravures sous verre, présentant différents sujets, prisés ensemble 10 fr.

Un trompe-l'œil et une petite collection de camées us verre, prisés ensemble 3 fr.

Un lot de gravures et calques; un autre lot de crois, de dessins et gravures ne méritant description, sé le tout 10 fr.

Deux volumes in-folio, dont l'un étant la galerie *Carache*, compris les antiques de *Pietro Santo*, sés ensemble 6 fr.

Dans une petite pièce ensuite :

Un vase antique avec deux têtes moyennes sous cage de verre, le tout en terre cuite et prisé 12 fr.

eux autres petits bustes, aussi en terre cuite, sous cage de verre, et un groupe étant *le Triomphe de nour*, aussi sous sa cage de verre, prisé le tout 12 fr.

n petit mausolée d'un serein, en terre cuite, prisé 3 fr.

nq petites têtes, terre cuite, prisées ensemble 8 fr.

[1] ans doute l'esquisse du groupe exposé en 1801.

Le groupe d'*Homère mordu par les chiens*[1], un *Bacchante*, *Deux législateurs d'Athènes*, le tout e terre cuite, prisé le tout 24 f

Deux têtes, deux petits groupes d'enfants et un vas en terre cuite, prisés ensemble 9 f

Deux petits bas-reliefs en terre non cuite, représe tant des *Jeux d'enfants*, prisés 3 f

Deux terres cuites, bas-reliefs représentant *Vén* et *l'Amour*, prisées 2 f

Trois bas-reliefs en plâtre et deux vases aussi e plâtre, le tout prisé 3 f

Deux lots de différentes figures en plâtre, po former bas-reliefs, ne méritant description, prisé tout 4 f

Deux esquisses en peintures, deux autres plus p tites, prisées ensemble 3 f

Vingt-cinq dessins et gouaches de différentes gra deurs et divers sujets, prisés ensemble 30

Quatre gravures, une autre gravure dans leu cadres de bois doré, prisées ensemble 2

Quatre portefeuilles contenant des dessins, pris ensemble 12

Vacation du samedi 14 mai 1814 :

La prisée des objets d'art continuera d'être fa par ledit Me Haize, commissaire-priseur, assi dudit sieur *Stouf*, expert choisi par les parties, to deux à ce présents.

Dans le grenier, sur la porte duquel étaient ap sés les scellés de M. le juge de paix :

Un lot d'outils pour marbre ne méritant descr tion, prisé 20

1. En 1810, *Clodion* avait exposé un *Homère aveugle ch* *par les pêcheurs*, terre cuite.

Trois petites figures en plâtre représentant une *Porteuse de raisins*, prisées 3 fr.

Plusieurs plâtres et esquisses ne méritant non plus escription, prisé le tout 1 fr.

Huit esquisses, un plâtre en bas-relief, avec un lot e figures en bas-relief, aussi en plâtre, prisé 3 fr.

Un lot de fragmens en plâtre de divers sujets ne iéritant description, prisé 6 fr.

Douze moules petits de différents sujets, prisés en-emble 10 fr.

Dans l'atelier, au rez-de-chaussée, sur la porte duquel étaient les scellés du juge de paix, éclairé d'une croisée sur la cour :

Un *Jupiter*, exécuté en marbre, non fini, prisé 100 fr.

Deux bustes en marbre, dont l'un représente une *acchante* et l'autre étant son pendant, ces deux istes non finis, prisés ensemble 40 fr.

Un autel antique, en terre cuite, prisé 3 fr.

Un groupe de trois femmes, *Cariatides*, en plâtre, mi-nature, prisé 3 fr.

Une *Vestale*, même grandeur, *faisant le sacrifice*, ılée en plâtre, prisée 3 fr.

Ébauche d'un petit *Taureau* en marbre, d'après ıtique, prisé 3 fr.

Jn plâtre du *Tireur d'épine* d'après l'antique, sé 1 fr.

)eux modèles en plâtre de *Pigal*, représentant, le mier *Mercure*, l'autre *Vénus*, son pendant, prisés emble 3 fr.

'rois têtes d'animaux en plâtre, bœuf, cheval et , prisés ensemble 1 fr.

ix têtes antiques en plâtre, prisées ensemble 3 fr.

tude d'un *Hercule assis*, en plâtre, et un lot de

divers petits plâtres ne méritant description, prisé le tout 2 .

Une esquisse en terre cuite représentant un *Fleuv*, prisée 1 .

Un torse en plâtre du *Laocoon*, deux autres torses de femmes, aussi en plâtre, d'après l'antique, prisé le tout 6 .

Trois tablettes en pierre de liais imitant le stuc, revêtues de reliefs en mauvais état, prisées ensemble 3 .

Dix tablettes de marbre, de différentes grandeurs, veiné, prisées ensemble 12 .

Une ébauche en marbre représentant une *Jeune fille coupant les ailes de l'Amour*, prisée 12 .

Un lot d'outils pour travailler le marbre, prisé 10 .

Un petit poêle en fayence avec les tuyaux en tôle, un petit buffet, cinq fortes selles en bois de chêne, quelques bouts de planches ne méritant description, une autre petite selle, une vieille chaise, trois grandes planches formant tablettes, prisé le tout ensemble 25 .

Dans une pièce à côté formant la continuation de l'atelier, éclairée par une croisée sur la cour :

Une figure exécutée en marbre représentant *a Chercheuse de papillons*[1], prisée 150 .

Deux têtes antiques en plâtre, une d'*Ariane* et l'autre de *Niobée*, prisées ensemble 2 .

Deux bustes en plâtre, portraits de sénateurs, prisés ensemble 2 .

1. Au Salon de 1810 était exposée une statue en marbre d'*Une jeune fille qui veut prendre un papillon*, dont le modèle avait été commencé par feu *Monot*.

Une ébauche en marbre d'une tête de jeune homme, risée 2 fr.

Un enfant en marbre, prisé 3 fr.

Deux torses de femmes, de plâtre, et un lot de bras, ieds et mains, aussi en plâtre, prisés 3 fr.

Quatre têtes en plâtre, une petite figure, aussi en lâtre, portant des raisins, prisées 1 fr.

Un bas-relief en plâtre, prisé 3 fr.

Figure d'un *Fleuve*[1], en plâtre, étant étude, isé 2 fr.

Modèle en terre non cuite d'une soupière ornée de atre petites figures, représentant les *Quatre Saims*, prisée 6 fr.

Deux petites esquisses en terre non cuite et un tit lion en plâtre, prisés ensemble 1 fr.

Trois petits socles de marbre et albâtre oriental, sés ensemble 2 fr.

Sept moyennes selles à modeler en bois de chêne, établi, trois vieilles caisses en bois, un fond de nches à modeler, prisé le tout 8 fr.

Jn lot de compas, d'équerres et divers autres outils méritant description, prisé le tout 10 fr.

Quatre petits blocs de marbre blanc veiné com- 1 et deux bandes de marbre noir portor, le tout é 12 fr.

Vacation du lundi 16 mai 1814 :

Dans le grenier ci-devant indiqué et sur la porte duquel étaient les scellés du juge de paix :

1 petit coffre en bois de chêne, un vieux fauteuil é de crin, prisé 3 fr.

ux vieilles cages en fil de laiton, deux vieux

[1] ses débuts, *Clodion* avait exposé plusieurs figures de *es*.

chenets, un cadre de bois doré, une lampe en blanc, prisé le tout ensemble 3

Deux chaises de paille, une mauvaise table, panier d'osier, un lit de sangle, une malle, prisé tout 5

Une mauvaise mandoline, un petit corps de blettes, cinq planches formant tablettes, un lot bris de boiserie ne méritant description, prisé 4

Une armoire en bois de sapin peinte en gris, sée 4

Dans ladite armoire, un vieux jupon de taffe blanc, deux bonnets de femme, un vieux manch un déshabillé d'indienne, un jupon de toile de cot un jupon de bazin, un coupon de vieux linon, pr le tout ensemble 12

Une camisole blanche, deux vieux corsets, un c pon de toile de Perse, un paquet de vieux morcea de soie, trois vieux mantelets de soie noire, camisole en soie, un vieux déshabillé fond jaune, vieux déshabillé de soie rose, une vieille robe de s noire, un lot de chiffons ne méritant descripti prisé le tout ensemble 11

Il a été vaqué tant à la prisée ci-dessus qu'à l'e men, arrangement et mise en ordre des papiers de ladite heure de 9 du matin jusqu'à celle de 3 de r vée sonnée, par double vacation, pour accélérer. fait, etc. Et la vacation pour continuer l'invent a été remise et indiquée à demain 9 heures du ma

Et le mardi 17 mai 1814, 9 heures du mati va être, par Me Benoît-André Chambette et son lègue, notaires à Paris, soussignés, procédé à la tinuation du présent inventaire.

Titres et papiers.

Une liasse de six pièces, les deux premières sont es grosse et expédition d'un contrat passé devant Co-ieu, notaire à Aubervilliers, en présence de témoins, 2 mai 1793, enregistré à Saint-Denis le 7 du même ois, contenant vente au profit dudit feu sieur *laude Michel*, dit *Clodion*, par Simon Beausse, ncien cultivateur à Aubervilliers, et Marie-Made-ine Pesnon, sa femme, d'un jardin contenant envi-n trois quartiers, situé à la Pissote de Vincennes, r lequel jardin M. *Clodion* a fait depuis construire ne maison; cette vente a été faite moyennant, outre s charges, le prix de 3,000 francs, dont 1,000 francs yables dans le mois de juillet et, pour les deux tres mille francs, M. *Clodion* a constitué aux sieur dame Beausse 100 livres de rente annuelle et per-tuelle, franche de retenues.

En marge ou ensuite de chacune de ces grosse et pédition sont deux mentions signées par ledit Codieu, notaire, la première constatant que, par ittance passée devant Me Trubert, qui en a gardé nute, et son confrère, notaires à Paris, le 24 juil- 1793, M. *Clodion* a payé aux sieurs et dame usse 1,012 livres 7 sous 6 deniers, dont 1,000 livres ompte sur le prix principal de ladite maison et la onde mention constatant que, par quittance pas- devant ledit Me Codieu, notaire, en présence de oins, le 25 floréal an III, duement enregistrée, *Clodion* a payé aux sieur et dame Beausse o livres pour le remboursement des 100 livres ente constituée par ledit contrat et de 87 livres ous 6 deniers pour arrérages de ladite rente.

La troisième pièce est l'original des lettres de ra
fication obtenues par M. *Clodion* sur cette acquis
tion et scellées à la charge des oppositions le 14 ao
1793.

La quatrième est une lettre de Me Codieu à M. *Cl*
dion, laquelle peut servir de renseignement.

La cinquième est l'expédition de la quittance su
mentionnée, donnée devant Me Trubert, notaire,
24 juillet 1793.

La sixième et dernière est un ancien titre de pr
priété.

Toutes ces pièces ont été cotées et paraphées p
première et dernière et inventoriées l'une com
l'autre sous la cote première.

Une liasse de quatre pièces, la première est l'exp
dition d'un contrat passé par-devant Me Laisné,
en a gardé minute, et son collègue, le 18 vent
an IX, enregistré à Paris le 27 du même mois, co
tenant vente par Nicolas-Pierre Bardoux, ancien m
chand de farine, et Jeanne Catherine de Courtr
son épouse, de lui autorisée, au profit dudit feu si
Michel, dit *Clodion*, d'un petit bâtiment, de de
petits jardins, droit de passage et autres dép
dances situés à la Pissote de Vincennes, grande
dudit lieu, pour en jouir par l'acquéreur à comp
du 1er germinal an IX, moyennant, outre les charg
la somme de 1,500 francs de prix principal stipu
payables, savoir : 500 francs dans trois mois, 500 fra
de surplus dans quatre ans, le tout à compter du j
dudit contrat, avec l'intérêt de six en six mois
compter du 1er germinal an IX, sur le pied de 5
par an, sans retenues.

En marge de l'expédition de ce contrat est la m

on signée par le conservateur des hypothèques au
ureau de Choisy, constatant que ladite expédition a
é transcrite en ce bureau le 17 floréal an IX, volume 9,
888.

Aussi en marge de cette expédition est une autre
ention signée par Me Laisné, notaire, constatant
e, par quittance passée devant lui et son collègue, le
rairial an IX, duement enregistrée, les 500 francs
i, par ledit contrat, avaient été stipulés payables
ns les trois mois, ont été remboursés par M. *Clo-
n*.

La seconde pièce est l'état d'inscription délivré par
onservateur des hypothèques de Choisy, le 18 flo-
l an IX, par suite de la transcription susmen-
nnée.

a troisième est un certificat délivré le 17 du même
s par ledit conservateur des hypothèques.

a quatrième et dernière est l'expédition d'une quit-
e passée par-devant Me Petit, qui en a gardé
ute, et son collègue, notaires à Paris, le 4 germi-
an XIII, duement enregistré, donnée à M. *Clo-*
par Nicolas-Pierre Bardoux, Antoine-Pierre
doux, Marie-Louise-Denise Bardoux, épouse de
rles Grumet, Marie-Julie Bardoux, veuve de Jean
nge, et Marie-Geneviève Bardoux, veuve de Nico-
Leblond, tous héritiers chacun pour un sixième
t Nicolas-Pierre Bardoux, leur père, en présence
consentement de ladite dame Jeanne-Catherine
ourtray, veuve dudit sieur Bardoux, de la somme
5 francs pour les cinq sixièmes, revenant aux sus-
més dans les 1,000 francs restant dus sur le prix
vente sus-énoncée et dans les intérêts échus de
somme de 1,000 francs.

Ces pièces ont été cotées et paraphées par p
mière et dernière et inventoriées l'une comme l'au
cote deuxième.

Une liasse de onze pièces pouvant servir de rens
gnements actifs sur diverses personnes.

Lesquelles pièces ont été cotées et paraphées
première et dernière et inventoriées sur lesdites p
mière et dernière seulement sous la cote troisième

Une pièce qui est une lettre écrite le 5 juillet 1
par M. Denon, directeur du Musée, à M. *Clodi*
pour le charger d'exécuter la statue du général
coste, destinée à être placée sur le pont de la C
corde.

Cette pièce a été cotée, paraphée et invento
unique sous la cote quatrième.

Une liasse de huit pièces pouvant servir de ren
gnements sur une créance de M. Grimod d'Or
lesquelles pièces ont été cotées et paraphées par
mière et dernière et inventoriées sur lesdites
mière et dernière seulement cote cinquième.

Une liasse de quinze pièces pouvant servir de
seignements sur une créance sur le sieur Maréc
lesquelles pièces ont été cotées et paraphées par
mière et dernière et inventoriées sur lesdites
mière et dernière seulement cote sixième.

Une liasse de neuf pièces pouvant servir de re
gnements sur une maison sise à Paris, rue d
Chaussée-d'Antin, ayant appartenu à M. *Clodio*

Ces pièces ont été cotées et paraphées par
mière et dernière et inventoriées sur lesdites pre
et dernière seulement cote septième.

Une liasse de quatre pièces étant renseignemen
famille, qu'il n'a été jugé nécessaire de décrire
amplement.

Ces pièces ont été cotées et paraphées par première dernière et inventoriées sur lesdites première et ernière seulement cote huitième.

Une liasse de quinze pièces étant quittances de ntributions acquittées à Paris par M. *Clodion* en 13 et années antérieures.

Ces pièces ont été cotées et paraphées par première dernière et inventoriées sur lesdites premières seunent cote neuvième.

Deux pièces qui sont avertissements pour la conoution des portes et fenêtres à acquitter à Paris par *Clodion* pour 1814.

Ces pièces ont été cotées et paraphées et inventoes, l'une comme l'autre, cote dixième.

Une liasse de dix pièces qui sont quittances de tributions acquittées à Vincennes par M. *Clodion* 1813 et années antérieures.

es pièces ont été cotées et paraphées cote onzième.

ne pièce étant avertissement de la contribution cière et des portes et fenêtres de 1814 pour les s de Vincennes. Cote douzième.

ne liasse de neuf pièces étant lettres et quittances, tatant le paiement des arrérages d'une rente via- de 200 francs, due par ledit feu sieur *Michel*, dit *lion*, à la dame Roger, de Montfort-l'Amaury, le ier paiement étant de 50 francs pour le terme le 1er janvier 1814. Cote treizième.

e liasse de vingt-neuf pièces étant mémoires et res-quittances, quittances et décharges dont une ongue description n'a été jugée nécessaire. Cote rzième.

nsieur Rigault, audit nom, déclare première- que les 300 francs de deniers comptants à lui

remis par la clôture de la vacation du 7 de ce mo
les 17 francs 90 que Royer lui a avancés, comme
le dira ci-après, ce qui fait en tout 317 francs 90,
été employés par lui à payer :

A la fille Chevreau, domestique au service dudit
sieur *Clodion*, 156 francs pour ses gages, jusqu'
de ce mois, jour de sa sortie, à raison de 200 fr
par an . . . . 150 fr

A la femme Chevreau mère, pour avoir gardé le sieur *Clodion* pendant vingt-huit jours et vingt-huit nuits . . . . 112 fr

A la fille Chevreau jeune, pour avoir gardé ledit sieur *Clodion* pendant quinze jours et huit nuits . . . . 46 fr

Pour logements et nourriture de militaires à Vincennes . . . . 8 fr

Et pour course de cabriolet et timbre de quittance . . . . 1 fr

Total égal. . . . . . 317 f

Secondement, que, le 14 avril dernier, M. Roy
avancé à ladite fille Chevreau, comme on le
ci-après, la somme de 100 francs pour pourvoir
frais de nourriture de ladite fille Chevreau
Mlle Déchamd, gardienne des scellés, que ladite
Chevreau n'ayant depensé jusqu'au 9 de ce mois,
de sa sortie, que 69 francs 90, elle a remis
30 francs 10 restant à Mlle Dechamd qui en a
compte, comme on va le voir.

Troisièmement, qu'il est dû à M. Royer, peint
bâtiment, demeurant à Paris, rue de Sèvres, n°
remboursement de la somme de 631 francs 15 p
avancée pour la succession et employée à payer, sa

A la mairie du XIe arrondissement de Paris,
frais d'inhumation dudit sieur *Clodion* . 21

A l'administration du service des pompes
unèbres, pour frais funéraires . . . . . 214 fr.
A l'église de la paroisse de Saint-Étienne-
u-Mont, pour même cause . . . . . . 135 fr.
A la fille Chevreau, comme on l'a vu
-dessus. . . . . 100 fr.
Pour diverses petites dépenses faites
our la succession . . . . 93 fr. 95
A M. Rigault, comme on l'a dit plus
ut . . . . 17 fr. 90
Plus, au même, pour remboursement
un port de lettre . . . . 11 fr. 50
A Mlle Déchamd, gardienne des scellés,
francs 20, faisant avec les 30 francs 10
lle remis par la fille Chevreau, comme
l'a dit ci-dessus, la somme totale de
francs 30 qui était due à ladite demoi-
e Déchamd, savoir : 66 francs pour
rante-huit jours de garde de scellés et
francs 30 pour sa nourriture depuis le
e ce mois . . . . 48 fr. 20

Total égal. . . . . 631 fr. 15

l'appui de sa déclaration, M. Rigault, audit nom,
eprésenté une liasse de sept pièces, étant quit-
es et notes de plusieurs des paiements ci-dessus
tionnés, lesquelles pièces ont été cotées et para-
es. Cote quinzième.

éclare encore M. Rigault, audit nom, qu'il est
mé par la dame veuve Roger, de Montfort-
aury, les arrérages, depuis le 1er janvier dernier,
e rente viagère de 200 francs.

r M. Bourru, médecin, pour soins et visites...
par le sieur Michely, mouleur, pour travaux...
se trouvant plus rien à déclarer ni faire com-

prendre au présent inventaire, Mlle Déchamd a
et affirmé de nouveau entre les mains de M^e Ch
bette, l'un des notaires soussignés, son collègue
sent, avoir fait comprendre audit inventaire tou
qu'elle savait dépendre de la succession dudit s
Michel dit *Clodion;* de n'en avoir rien pris, cach
détourné et de ne savoir pas qu'il en ait été rien
celé ni diverti, et ce sous les peines de droit qu
ont été expliquées de nouveau par les notaires s
signés et qu'elle a dit bien entendre

Tous les objets mobiliers et les titres et pa
ci-dessus inventoriés ont été laissés en la gard
possession de M. Dingé, susnommé, pour ce pr
et intervenant, sans déroger à la procuration pa
donnée à M. Rigault et ci-devant énoncée, s'oblig
ledit sieur Dingé de représenter les meubles et
mobiliers lors de la vente qui en sera faite inces
ment et de représenter les titres et papiers quand
qui il appartiendra et le présent inventaire est dem
clos et arrêté.

Il a été vaqué à ce que dessus depuis 9 heur
matin jusqu'à 3 heures de relevée par double
tion, à la réquisition expresse des parties pou
miner.

Et les parties ont signé avec les notaires, aprè
ture, la minute des présentes demeurée à M^e C
bette l'un des notaires soussignés.

Enregistré à Paris, le 24 mai 1814, reçu 16 fran
et 1 franc 60 pour subvention.

Signé : RIPPERT, DECA
CHAMBETTE.

LES

[T]ABLEAUX ET OBJETS D'ART

SAISIS

CHEZ LES ÉMIGRÉS ET CONDAMNÉS

ET ENVOYÉS AU MUSÉUM CENTRAL

[L]es meubles et les objets d'art appartenant aux [ém]igrés ayant été confisqués avec le reste de leurs [bie]ns, ceux qui présentaient un intérêt quelconque [fur]ent prélevés par la Commission conservatrice des [mo]numents dont les procès-verbaux ont été publiés [par] la Société de l'Histoire de l'Art français en 1901 et [190]2. Pour l'historique de cette Commission, nous [ren]verrons à la savante préface placée par M. Tuetey [en t]ête de cette publication.

[L]es objets confisqués furent déposés à l'hôtel de [Nes]les, rue de Beaune. Un décret du comité de l'Ins[truc]tion publique, du 1er germinal an II, autorisa la [Com]mission du Muséum à prélever dans ce dépôt [ceux] des objets qui lui paraissaient présenter de l'in[térêt] pour le Muséum central en formation. Le [Mus]éum d'histoire naturelle, la bibliothèque des [Quat]re-Nations, le Muséum spécial de l'École fran[çaise] à Versailles, et, plus tard, le palais du Luxem[bour]g et les ministères, le Conservatoire des arts et [métie]rs s'enrichirent également aux dépens de ce [dépô]t.

[Bea]ucoup d'objets furent vendus, d'autres servirent

à désintéresser les créanciers de l'État; d'autres enf
furent rendus, sinon à leurs légitimes propriétaire
exécutés ou morts en émigration, du moins à leu
héritiers naturels.

A leur entrée au dépôt, les objets recevaient
numéro d'inventaire et étaient inscrits sur un regis
d'entrée avec leur description et leurs dimensio
sous le nom de l'ancien propriétaire; quand l'objet s
tait du dépôt, mention était faite en marge de sa d
tination nouvelle. Nous désignerons ce registre, q
nous aurons à citer quelquefois, sous le nom
registre A. Sa publication est préparée par un de n
collègues.

Quand la Commission du Muséum fut chargée
prélever à l'hôtel de Nesles les objets destinés aux c
lections publiques, le conservateur du dépôt ouv
un registre de décharge où ces objets étaient menti
nés avec la date de l'opération et la signature des co
missaires. C'est ce registre, que nous appeller
registre B, qui est l'objet de la présente publicati
Il est censé fait par ordre alphabétique de noms d'é
grés; mais, en réalité, le plus grand désordre
régnant, nous avons dû y remédier en groupant
objets sous le nom de leurs propriétaires et en cl
sant ceux-ci dans un ordre rigoureusement alpha
tique.

Nous avons supprimé au bas de chaque saisie
signatures des commissaires qui, se répétant ind
niment, n'eussent fait que surcharger le texte.

Étant donnée la publication future du registre
qui contiendra tous les objets saisis, nous avons s
primé tous les objets mobiliers, socles, colonn
cages de verre, cadres qui n'ont aucun intérêt p
l'histoire de l'art.

En ce qui concerne les noms propres, souvent com-ètement défigurés dans le texte original, nous avons opté pour les noms d'artistes l'orthographe des atalogues du Louvre, pour les noms d'émigrés celle la liste officielle des émigrés du département de ris. Les identifications douteuses sont suivies d'un nt d'interrogation (?).

M. Furcy-Raynaud.

[Abréviations employées dans le présent travail :H. = hauteur; L. = longueur; Diam. = diamètre; pd = pied; p. = pouce; l. = ligne.]

ERTÉ. ÉGALITÉ.

GISTRE des objets d'art et antiquités du Dépôt tional de la rue de Beaune remis aux membres Conservatoire du Muséum national des arts, c..., du quatre germinal, l'an second de la épublique française, une et indivisible.

après l'arrêté du Comité d'Instruction publique remier germinal de l'an deuxième.

Extrait de l'arrêté.

Le Comité arrête :

Que le Conservatoire du Muséum sera autorisé raire des dépôts nationaux provisoires les objets qu'il jugera à propos de faire placer dans les ums, à la charge de donner son récépissé aux ens des dépôts;

Qu'il sera donné par écrit connaissance de cet aux dits gardiens.

D'après la copie conforme,

Signé : Plaichard.

ALIGRE (le marquis D'), ancien premier président d
parlement de Paris, rue de Bondy. — Émigré.

6 frimaire an II.

1. L'*École d'Athènes*, copie d'après *Raphaël*, peinte su
toile.

H. 5 pds 7 p. environ, avec la bordure détachée.

ANGIVILLER[1] (le comte D'), ancien directeur génér
des Bâtiments du Roi. — Émigré.

16 thermidor an II.

22. Un tableau peint sur toile, de *Ph. Ludi*, représe
tant l'*Agonie de saint François*.

H. 1 pd 5 p.; L. 1 pd 2 p.

Louvre, 1340.

1. Un tableau de *Rembrandt* représentant *les Pèleri
d'Emmaüs*.

H. 1 pd 11 p.; L. 1 pd 6 p.

Louvre, 2539.

4. Un tableau de *Rembrandt* représentant *un Vieilla
et un jeune homme*.

H. 2 pds 11 p.; L. 2 pds 6 p.

Louvre, 2538 (?). — *L'Évangéliste saint Mathieu (?)*.

7. Un tableau de *Porbus* représentant un *Évêque mo
tant à l'autel*. (Il est attribué à *Le Nain*.)

H. 2 pds 11 p.; L. 2 pds 6 p.

Louvre, 544, sous le nom de *Lenain*.

1. Il est fort possible que, suivant l'usage de l'époque,
certain nombre de tableaux, appartenant au Roi, aient se
à décorer l'hôtel du directeur général des Bâtiments; l'a
sence des documents de comptabilité concernant les achats
tableaux pour le Roi à l'extrême fin de l'ancien régime
permet pas de distinguer ce qui, dans les œuvres d'art conf
quées, appartenait réellement à M. d'Angiviller de ce qui ét
du domaine de la Couronne.

15. Un tableau de *Teniers* représentant un *Joueur de rnemuse*.

H. 11 p.; L. 8 p. 1/2.

Louvre, 2167.

. Un tableau de *Le Sueur* représentant un *Miracle éré à la messe*.

H. 3 pds 5 p.; L. 2 pds 6 p.

Louvre, 543.

4. Une console à pied, en bois sculpté doré, représen-t deux syrènes, avec table de marbre verd, forme chan-rnée.

. 2 pds 10 p. environ.

Au Louvre, avec un marbre différent.

. Un tableau peint sur toile, par *La Hire*, représen- *Saint Pierre guérissant de son ombre les malades.*

. 25 p; L. 18 p.

Louvre, 455.

12 frimaire an III.

et 4. Deux tableaux de *Subleyras* faisant pendant : un, *Un empereur recevant la bénédiction d'un évêque*, re, *Un moine ressuscitant un enfant.*

18 p.; L. 11 p.

ouvre, 858-859.

Un dessin de *Guerchin* représentant un *Ecce Homo.*

Un du même représentant *le Repos de la Sainte-lle en Égypte.*

5 thermidor an IV.

Un tableau de *Bourdon* représentant *la Vierge, l'En-ésus et saint Jean.*

12 p.; L. 9 p.

uvre, 68.

n tableau de *Sébastien Ricci* représentant *le Satyre assant.*

7 p.; L. 14 p.

13. Un tableau de *Michaud*, dans le genre de *Téniers* représentant un *Paysage avec figures.*

H. 13 p.; L. 9 p.

16 prairial et jours suivants an V.

20. Un tableau du *Guide* représentant *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, dans sa bordure.

H. 9 p.; L. 7 p.

11. Un tableau de *Breughel de velours* représentant u *Paysage* avec figures, avec bordure dorée.

H. 4 p. 1/2; L. 5 p.

12. Un portrait de *Mieris*, peint par lui-même, *joua de la guitare*, dans sa bordure.

17 prairial.

8. Un tableau de l'école vénitienne représentant *Femme adultère*, dans sa bordure.

H. 1 pd 2 p.; L. 11 p.

12. Un *Paysage et figures* de *La Hire*, avec bordure

H. 26 p.; L. 22 p.

8. Un tableau ovale de *Mieris* représentant un *Portr d'homme*, dans sa bordure.

H. 4 p. 1/2; L. 3 p. 1/2.

6. *Saint Jean prêchant dans le désert*, tableau du *Mo* dans sa bordure.

H. 1 pd 1 p.; L. 17 p.

26 prairial.

18. Une *Marine* de *J. Vernet.*

H. 18 p.; L. 2 pds.

20. Le portrait de *Fénelon*, auteur inconnu (du ge de *Vivien*).

15. Un tableau représentant *Hercule tuant Cac* esquisse de *Le Moine.*

H. 17 p.; L. 13 p.

Louvre, Inventaire, 6715.

25 messidor.

Le portrait de *Franklin*, en émail, par *Weiller.*
Louvre.

18. Un petit vase en marbre blanc, orné de vignes, d'un avail très précieux.

28 messidor.

7-8. Deux petits tableaux de *Vernet*, un *Brouillard* et *Soleil couchant*, dans leurs bordures.

21. Une *Vierge*, les mains jointes, avec bordure, de *ssoferato.*
H. 18 p.; L. 14 p.
Musée de Bruxelles (?).

13 frimaire an VI.

. Deux bustes de marbre blanc, l'un le *Dauphin*, père Louis XVI, et l'autre *Louis XVI.*

Le buste du *Dauphin* est à Versailles (n° 2121), le buste de *Louis XVI* dans les réserves du Louvre.

. Deux bustes de marbre blanc, *Louis XV jeune* et *dans âge plus avancé*, avec piédouches dorés.

Le premier de ces bustes est sans doute celui qui se trouve aujourd'hui à la villa Médicis.

8 prairial an VI.

. Un tableau de *Tintoret* représentant *le Christ mort u tombeau, avec des anges.*
. 11 p.; L. 7 p.
Louvre, 1464 A.

n portrait de *d'Angiviller*, copie d'après *Duplessis.*

11 prairial an IV.

Un tableau du *Corrège* représentant *la Sainte-ille.*
13 p.; L. 12 p.

. La *Vierge tenant un livre avec l'Enfant Jésus*, oval uivre, de *Carle Maratte.*

23-24. Deux têtes d'études de *la Farnésine*, de l'éco
de *Raphaël*.

25. Le portrait de *Turenne* au pastel.
Louvre.

2. La *Grotte d'Égérie*, avec plusieurs figures de *Po*
lenburgh.
H. 6 p.; L. 5 p.
Louvre, 2522 (?).

27. Des *Baigneuses au clair de lune*, en rond, genre
Poelenburgh.
Diam. 3 p. 9 l.

18. Un petit tableau représentant des *Lavandières*, p
J. Miel.
H. 10 p.; L. 16 p.
Ancien Musée de Strasbourg (?).

2. Un paysage représentant des *Animaux et une femm*
de *Benedetto de Castiglione*.
H. 4 pds 2 p.; L. 2 pds 11 p.
Villot, 167.

4. Un tableau de *Carle Maratte* représentant *l'Ago*
de saint François.
H. 1 pd 5 p.; L. 1 pd 2 p.

16. Un tableau de *Guerchin* représentant *le Mariage*
sainte Catherine.
H. 9 p.; L. 7 p.

19. Un tableau oval de *Simon d'Apezard* représent
la Vierge et l'Enfant Jésus.
H. 12 p.; L. 9 p.

22. Un tableau, esquisse, désigné *Titien*, représentant
mort dite de la Magdelaine (c'est celle de *saint Franço*
H. 15 p.; L. 10 p.

31. Un portrait de *Charles Le Brun*, peint par l
même, tenant un portrait, tableau oval.
H. 3 pds 10 p.; L. 30 p.
Louvre, 519.

34. Un portefeuille renfermant quinze dessins d'études e *Le Sueur* et de *Vernet*.

1. Portrait de *d'Angiviller*, par *Duplessis*.
Versailles, 3926.

19. Un candélabre, espèce de porcelaine blanche imi- nt le corail.

58. Un portrait peint en émail ressemblant à *Franklin*.

19. Un tableau, par *Pierre*, représentant *la Décollation saint Jean-Baptiste*.
Villot, 412.

73. Un petit volume de dessins, esquisses de figures adémiques de *Dandré Bardon*.

SNIÈRES (le marquis D'), rue Sainte-Avoye. — Émi- gré.

27 prairial an V.

5. Une *Sainte-Famille*, copie d'après *le Poussin*.

1. Copie du portrait de *Jean-Jacques Rousseau*, à uile, dans sa bordure.

GENTRÉ (D'), ancien évêque de Limoges, rue du Paon. — Émigré.

5 thermidor an IV.

Un *Paysage* avec cavaliers et autres figures, sur e, par *Wynants* et *Lingelbach*.
. 24 p.; L. 22 p.
Villot, 273.

Vue du marché et du port d'Anvers, sur bois, de rre Both.

TOIS (le comte D'). — Émigré. (Provenant du Temple.)

5 thermidor an IV.

Intérieur d'un corps de garde russe, de *Le Prince*, sur re.

H. 15 p.; L. 12 p.

Louvre, 750.

La vue du *Pont de la rivière de la Hutel*, et partie la *Ville d'Amsterdam*, sur toile, de *Ruysdael*.

H. 19 p.; L. 24 p.

Du 25 messidor an V.

Une *Bacchante* en émail, dans sa bordure de bron doré, faite par *Touron*, d'après *Louise Le Brun*.

H. 5 p.; L. 4 p.

Louvre.

ANTEROCHE (Papillon D'), ex-évêque de Condom, r des Saints-Pères. — Émigré.

16 thermidor an II.

Une *Descente de croix*, composée de huit figures toile. Copie d'après *Sébastien Bourdon*.

H. 28 p.; L. 37 p.

Musée de Montpellier (?).

AUTICHAMP (Jean-Thérèse-Louis de Beaumont, m quis D'), rue de Lille. — Émigré.

5. Deux dessins à l'encre de la Chine par *Van der Do* représentant des *Animaux*.

13. Deux dessins au bistre sur papier blanc, représ tant des *Hommes assis*, par *Fragonard*.

5 thermidor an IV.

1. Un *Homme monté sur un cheval près d'une chaum construite sur un terrain élevé et une paysanne assise g dant des vaches et des moutons et retenant son chien aboie après un cavalier faisant l'aumône à un petit gar* par *Carel Dujardin* (provenant de la vente de Chois Tableau peint sur toile.

Louvre, 2431.

7 prairial an V.

27. Une *Église*, genre de *Peter Neeffs*.

2. Un *Paysage* enrichi de fabriques, et coupé de rivières, où l'on voit principalement une femme montée sur une vache, par *Jean Asselyn*.

Louvre, 2301.

BELLISARD, architecte du prince de Condé, membre de l'Académie royale d'architecture, rue J.-J. Rousseau. — Émigré.

24 germinal an III.

10. Deux tableaux peints sur toile, par *Jacques Ruisdaël*, représentant deux *Chutes d'eau en torrents*, ornées e paysages.

H. 28 p.; L. 20 p.

5 thermidor an IV.

5. Un *Paysage orné de figures*, sur toile, figures de *andervosse*, paysage de *Moucheron*.

H. 24 p.; L. 18 p.

6. Un *Paysage avec figures*, sur toile, paysage de *ckaert*, figures de *Lingelbach*.

H. 24 p.; L. 16 p.

14. *L'Intérieur d'une église de protestants*, sur toile, nre de *Deville*.

H. 26 p.; L. 30 p.

22. Un dessin à la plume sur papier blanc représentant e *Bacchanale de Satyres et des Bacchantes*.

H. 22 p.; L. 28 p.

5. Un *Char de triomphe attelé de deux bœufs*, avec ures au bistre sur papier blanc, de *Polidor*.

H. 24 p.; L. 40 p.

6. *L'Apothéose de saint Ignace*, à la plume, lavé d'encre la Chine, sur papier blanc, de *Paul Mathey*.

I. 24 p.; L. 15 p.

27. Un dessin, *les Trois Parques*, de *Benedetto Luti*.

28. Trois études de paysages et d'arbres, à la plum
sur papier blanc, *Francisco Bolognèse*.

29. Études de paysages au bistre, à la plume, sur papi
blanc, de *Ackart*.

Du 6 prairial et jours suivants an V.

17. Deux tableaux, l'un offre *une assiette avec citro*
l'autre représente *un Homard avec raisins*, sur bois,
J.-D. de Heem, avec bordures dorées.

H. 27 p.

Louvre, 2391 (?).

8. Deux tableaux, l'un représente *saint Pierre délivré*
prison, l'autre *les apprêts d'un baptême*, de *Pierre Neef*
figures de *Fragonard*, dans leurs bordures dorées.

H. 14 p.; L. 18 p.

Louvre, 2056 (?).

4. *Le Martyre de saint Blaise suspendu par les br*
composition de treize figures. Ceintré du haut, sur bo
de *Crayer*, dans sa bordure dorée.

H. 3 pds; L. 2 pds.

2. *Le Couronnement de la Vierge*, esquisse du plafo
des Jésuites d'Anvers, brûlé, sur bois, de *Rubens*, dans
bordure dorée.

H. 14 p.; L. 18 p.

Musée de Bruxelles (?).

7 prairial an V.

9. La *Vue d'un canal glacé où l'on voit nombre de pa*
neurs, sur toile, de *Carle Van der Meer*, dans sa bord
dorée.

H. 16 p.; L. 24 p.

18. Deux *Vues du Tibre*, avec figures, sur toile, *Gs*
paro Vanvitelli, *Lagrenée*.

H. 19 p.; L. 40 p.

26 prairial an V.

3. *Le Sacrifice de Gédéon*, composition de trois figu
de *Bourdon*, dans sa bordure dorée.

H. 4 pds; L. 3 pds.

1. *Saint Pierre guérissant un possédé et des aveugles,* mposition de douze figures, de *Lesueur.*

H. 6 pds; L. 4 pds.

7. Un *Saint Sébastien,* figure à mi-corps, accompagné ın ange et de deux chérubins, de *Natoire.*

H. 5 pds 4 p.

2. Un *Paysage,* où l'on voit sur le devant une *Chasse cerf,* de *Paul Brill.*

I. 30 p.; L. 48 p.

3. *Diane et Endymion,* accompagnées de deux amours, toile, de *Subleyras.*

I. 30 p.; L. 36 p.

). Deux tableaux représentant des *Fruits,* de forme le. Mosaïque antique.

. 5 p.; L. 4 p.

. Un dessin représentant des *Arabesques,* de *Latra-e.*

:NARD (Ange-François-Charles), ex-président à la ›ur des aides, rue Saint-Marc, nº 27. — Émigré.

4 fructidor an II.

Deux tableaux peints sur toile, par *Vernet,* représen- l'un une *Tempête,* l'autre un *Calme,* tous deux dans bordures dorées.

2 pds 5 p.; L. 4 pds 8 p.

›uvre, 927-928 (?).

5 thermidor an II.

)eux tableaux peints sur toile, par *Vernet,* l'un un *:au à l'ancre demâté;* l'autre des *Pêcheurs tirant un*

6 p.; L. 2 pds.

uvre, 931-932 (?).

Un tableau peint sur toile représentant un *Christ ix,* de l'école de *Rubens.*

H. 3 pds 2 p.; L. 2 pds 3 p.

3. Un tableau représentant *la Mélancolie.*

H. 1 pd 11 p.; L. 19 p.

Par *Lagrenée le jeune (?).* Louvre, 450 (?).

13. Un tableau peint sur bois représentant un *Pei*
assis devant un chevalet, petite figure en pied, par *Cr*
beck.

H. 11 p.; L. 8 p.

Villot, 584, sous le nom de *Zachtleven (?).*

BÉVI (le marquis DE), rue Neuve-des-Petits-Champs
Exécuté le 5 thermidor an II.

5. Un morceau de corniche tiré du temple de Dian
Romains à Nismes, en marbre blanc.

H. 7 p.; L. 12 p.

BOULLONGNE (Jean-Baptiste DE), fermier gén
place de la Révolution. — Exécuté le 19 floréal an

20 germinal an III.

1. Un tableau peint sur toile, par *Paul Potter* et
kheyden, représentant *le Bois de la Haye* avec le ma
aux bœufs.

H. 27 p.; L. 24 p.

Louvre, 2529.

2. Un tableau peint sur bois d'*Isaac van d'Ostade* r
sentant *la Vue d'un grand chemin, des cavaliers à la*
d'une auberge.

H. 37 p.; L. 32 p.

Louvre, 2508.

10. Un tableau peint sur toile, par *Jacques Ruy*
représentant un *Paysage, montagne, rivière*, etc.

H. 36 p.; L. 48 p.

11. Un tableau peint sur toile, par *Jean Van G*
représentant une *Vue de rivière, fabrique, figures,*

H. 32 p.; L. 48 p.

31. Deux cuves, l'une de porphyre rouge et l'autre de
rpentine, sur leurs socles, elles sont ornées de pattes et
muffles de lions et de deux anneaux de bronze doré.

9. Un *Paysage*, par *Paul Brill* et *Bartholomé*, sur toile.
H. 19 p.; L. 13 p.

)UTIN (Simon-Charles), trésorier de la Marine, rue de
a Loi. — Exécuté le 4 thermidor an II.

17 ventôse an III.

5. Une table d'échantillons de marbre de Sicile, au
nbre de 168 morceaux, sur son pied de bois sculpté
nt en gris.

'lus un pied de table sculpté, peint en gris, pareil au
cédent.

.. 68 p.; L. 32 p.

. Quatre bouteilles de porcelaine de la Chine moderne,
ne de poires, à longs collets, à fleurs de reliefs colo-
avec couvercles.

. 30 p.; diam. 13 p.

. Un tableau peint sur bois, par *Wynants*, représen-
un *Paysage*, avec figures, par *Adrien Vandevelde*.
11 p.; L. 9 p.
ouvre, 2638.

Un *riche paysage montagneux coupé de rivière*
u sous le nom de la *Bergère des Alpes*, sur toile, de
et.

96 p.; L. 28 p.

ouvre, Inventaire, 8316.

a Mère de Coriolan venant implorer la clémence de
's, sur toile, de *N. Poussin*.
54 p.; L. 66 p.

Deux tableaux, dont l'un représente la *Vue du pont*
Ange et l'autre une *Vue d'Italie*, dite *le Ponto rotto*,
première manière blonde et claire, par *J. Vernet*.
5 p.; L. 28 p.
uvre, 935-936.

Du 8 prairial an VI.

18. Un masque de Neptune, fragment marbre antiq
H. 18 p.

Deux petits candélabres antiques posant sur une ba quarrée s'élevant d'ornements en ornements et termi par une flamme, de beau travail et bien conservés.

6. Deux fûts de colonne de granit antique canelés a bases et chapiteaux en granit rose à grandes taches, e chis de divers ornemens en bronze.

H. 28 p.; diam. 10 p.

72. Un buste de porphire représentant *Vitellius*, é sur un pied de marbre noir veiné.

H. 11 p.

76. Un *Paysage et Chute d'eau*, par *Vernet*, où l'on sur le devant trois femmes et un pêcheur.

H. 15 p.; L. 12 p.

138. Un vase d'albâtre fleury à anses à trois masq sur le culot sculpté en relief.

H. 9 p.

BRETEUIL (le baron DE), cul-de-sac Saint-Honoré- phine. — Émigré.

10 germinal an III.

14. Un tableau peint sur toile, représentant un *Pay avec masure*, orné de petites figures, par *J. Ruysdae*

H. 20 p.; L. 24 p.

20. Un tableau peint sur bois, les *fabriques* par *der Heyden*, les *figures* par *Adrien Vandevelde* *rivière* et *petites barques* par *Guillaume Vandevelde*.

H. 20 p.; L. 24 p.

Louvre, 2401.

5 thermidor an IV.

28. Deux *Paysages et animaux*, attribués à *Vande* par *Van Berghen*, collés sur bois.

H. 8 p.; L. 10 p.

19. Le *Devant de la porte d'une auberge*, nombre de ures, voitures et chevaux, par *Isaac van Ostade.*
H. 24 p.; L. 20 p.
Louvre, 2509.

4. Un *Homme à mi-corps, avec chapeau sur la tête, la in sur le bas du tableau*, par *Gerbrandt Van den Eeckhout.*
I. 10 p.; L. 8 p.

9. Un *Paysage avec chevaux et animaux*, par *W. Berm*, sur bois.
I. 8 p.; L. 9 p.

Du 6 prairial et jours suivants.

. Deux *Danses napolitaines*, par *Jean Miel*, sur étain, s leurs bordures dorées.
. 6 p.; L. 10 p.
Louvre, 2019-2020.

. Deux *Paysages*, par *Jean Van Huysum.*
. 6 p.; L. 8 p.

. L'*Intérieur d'une église*, par *Pierre Neeffs* et *D. Te-*, dans sa bordure dorée.
12 p.; L. 9 p.

Un tableau, *Paysage et différents bestiaux*, par *Van hen*, dans sa bordure dorée.
30 p.; L. 24 p.

Apollon et Marsyas, par *Philippe Lauri*, avec bor- dorée.
5 p.; L. 10 p.
ouvre, Inventaire, 337.

Un tableau de *Fruits*, par *Sanders*, avec bordure
.
36 p.; L. 24 p.
uvre, 2147.

Un *Troupeau de bestiaux en repos*, avec fonds de ges, par *Willem Romeyn*, dans sa bordure dorée.
2 p.; L. 14 p.
uvre, 2556.

L'*Intérieur d'une chambre où l'on voit une femme,*

un enfant et une suivante, par *Verkolie*, dans sa bordu dorée.

H. 24 p.; L. 18 p.

Louvre, 2502.

7 prairial an III.

21. Le *Bon pasteur*, par *Murillo*, petit tableau d' des deux grands de M. de Presle, dans sa bordure.

H. 20 p.; L. 15 p.

24 messidor an III.

9. Une figure en marbre blanc représentant un *Fa couché* ou *Bacchus* fait à Rome, par *Sergel*, sculpteur roy de Suède.

Du 29 messidor an III.

5-6. Deux tableaux, par *Lagrenée*, représentant *la N sance de Bacchus* et *le Mariage grec.*

H. 3 pds; L. 2 pds.

2 thermidor an III.

Un *Louis XIV* en bronze, petite proportion, sur s du genre de *Boulle*, garni de bronze dòré.

76. Une statue équestre en bronze, de *Louis XV*, *Girardon.*

OBJETS TROUVÉS DANS LA MAISON BRETEUIL PROVENANT DE CHEZ COSSON DE GUIMPS[1], ÉMIG

2. Deux tableaux peints sur cuivre, l'un représent *Ravissement de saint Paul*, d'après *le Poussin*, et l'a *le Triomphe de l'Apocalypse*, d'après *Raphaël.*

H. 15 p.; L. 11 p.

3. Deux tableaux, copie d'après *Raphaël*, l'un *la Sa Famille* et l'autre *Saint Jean l'évangéliste.*

H. 32 p.; L. 23 p.

1. François-Annet-Roger Cosson de Guimps, ex-grand m des eaux et forêts, rue des Bons-Enfants.

75. Portrait de *Franklin*, petit bas-relief en cire sous rre.

ℝIONNE-VAUDEMONT (Louise-Julie-Constance DE LORRAINE, comtesse DE), place du Carrousel. — Émigrée.

:. *Louis XV jeune à cheval*, de *Parrocel*.
Versailles, 3749.

ISSAC (le duc DE), rue de Grenelle.

Du 14 thermidor.

. Un tableau représentant *Charles-Quint et un jeune nt*, peint sur toile par le *Titien*, augmentée au pour-:.
. 3 pds 7 p.; L. 2 pds 7 p.

Un tableau peint sur toile, par *Teniers*, représentant *Kermesse*.
. 2 pds 3 p.; L. 3 pds 1 p.
ouvre, 2159 (?).

Un tableau peint sur toile, par *Wouwermans*, ésentant une *Bataille*.
3 pds; L. 4 pds 1 p.

Un tableau peint sur bois, par *G. Terburg*, repré-nt *Deux femmes faisant un déjeûner, deux hommes rtant le thé*, cintré par le haut.
17 p.; L. 15 p. 6 l.
L'intérieur d'une chambre où l'on voit une femme assise qui chante; elle est accompagnée par un homme qui est auprès d'elle; derrière eux est un jeune homme portant une aiguière » (Reg. A).
uvre, 2589.

eux tableaux peints, par *Metzu*, dont un représente *emme portant des fruits*, l'autre *tenant une canette nain et de l'autre une fleur*.
o p.; L. 9 p.
ıvre, 2462-2463.

9. Un tableau sur bois, par *G. Dow*, représentant u
Femme versant du lait dans une jatte.

H. 13 p.; L. 9 p. 6 l.

Villot, 135.

10. Un tableau peint sur bois, par *Ostade*, représenta
un *Homme tenant une canette.*

H. 7 p.; L. 5 p. 6 l.

Louvre, 2501.

14. Deux tableaux peints sur toile, par *Claude Le Lo
rain*, dont un représente un *Soleil levant* et l'autre
Soleil couchant.

H. 20 p.; L. 26 p.

16. Un tableau peint sur bois, par *Vandevelde*, rep
sentant *figures*, *paysages* et *animaux*.

H. 9 p.; L. 10 p. 6 l.

« Vue de village et campagne où l'on voit sur le che
un grand nombre de petites figures et de bestiau
(Reg. A).

Louvre, 2594 (?).

19. Un tableau peint sur bois, par *Paul Potter*, rep
sentant des *Chevaux à la porte d'une auberge.*

H. 8 p.; L. 9 p.

« La porte d'une ferme où l'on voit des chevaux près d'
auge, à qui l'on va donner à manger, la droite offre
lointain » (Reg. A).

Louvre, 2526.

21. Tableaux, par *Rembrandt*, de forme ovale, représ
tant deux *portraits d'hommes.*

H. 30 p.; L. 24 p.

« Représentant chacun un homme vu en buste avec
mains, l'un avec une toque sur la tête et l'autre est
vieillard à barbe » (Reg. A).

Louvre, 413 et 416.

22. Un tableau peint sur toile, par *Berghem*, représ
tant *paysages*, *figures* et *animaux*.

H. 3 pds 3 p.; L. 2 pds 8 p.

« Animaux variés et plusieurs figures de femmes » (Reg

28. Un tableau peint sur toile, par *Sébastien Bour*

eprésentant un *Repos en Égypte*, composé de treize gures.

H. 3 pds 6 p.; L. 4 pds 6 p.

Villot, 37.

Marbres.

25 thermidor.

10. Deux petits bustes de marbre rouge antique, représ-ntant deux *Faunes*, montés sur piédouche de marbre anc, désignés sous le nom de (mascarons).

H. 15 p.

24. Un *Bacchus* antique et restauré en marbre blanc, puyé sur un tronc d'arbre et tenant une tasse de la ain droite.

H. 4 pds; L. 2 pds 6 p.

17 et 28. Plus deux têtes antiques en marbre blanc présentant une *Jeune fille* et un *Jeune garçon* sur son édouche de porphire et une oreille mutilée.

H. 19 p.

4 fructidor.

33. Une table en pierre de rapport montée sur un pied r orné de bronze.

94. Deux jattes de granit oriental noir et blanc ayant ur anses deux chiens dorés.

I. 9 p.; L. 1 pd 1. p.

35. Un buste de *Jupiter*, tête en marbre blanc, buste albâtre, piédouche noir, sur un boisseau de beau phire rouge, gorge de verd, base dorée.

. 10 p.; L. 6 p.

5. Une petite tête d'enfant antique, de blanc veiné, piédouche vert de mer (H. 1 p.) sur un petit piédestal e de Sienne plaqué de pierres précieuse.

. 10 p.

8. Deux *Isis égyptiennes* en . . . . . avec hyéroglyphe ubliées par *Caylus*.

. 19 p.; L. 9 p.

240. Un vase étrusque à une anse.
H. 14 p.

BRONZES.

24 thermidor an III.

160. Un *Mercure* de bronze par le bon *Boulogne*, c Florence, porté par une tête de vent, l'aile du pied dro est cassée, le piédestal est de marbre blanc, formant aut avec bas-relief, figures et ornements antiques d'un tr bon goût.

H. du tout 6 pds 10 p.; L. du piédestal 1 pd 5 p.

Louvre.

183. Une *Vénus accroupie*, en bronze (H. 10 pouces), su pied hexagone en griotte d'Italie, orné sur chaque fa d'un mufle de lion, portant des anneaux et base bronze doré.

H. 5 pds.

14. Un *Bacchus* en bronze, le bras droit sur sa tête, l'autre main présentant des raisins à une panthère. Soc griotte d'Italie, faces à têtes d'hommes et bases dorées.

H. 8 p. 6 l.

191. Un *Moyse* en bronze de *Michel-Ange*, piédestal bois noir garni de bronze doré.

H. 16 p.

Louvre (réserve).

204. Un *Cheval* et une *Chèvre* en bronze antique, s des socles de marbre, avec des pattes de chien, en cuiv doré.

H. 7 p. 6 l.; L. 6 p.

217. Un *Enfant à cheval*, de bronze antique, sur socle de marbre blanc, monté sur un autre socle marbre rouge garni de bronze.

Louvre.

239. Un *Sphinx* en bronze moderne, imitant l'antiq
H. 7 p.; L. 16 p.

23. Deux tableaux peints sur toile par *Paul Brill* représentant des *Paysages*.

H. 3 pds 2 p.; L. 4 pds 6 p.

4. L'*Intérieur d'une chambre de paysan*, où l'on voit sur e devant un homme qui fume, trois autres figures enrichissent ce tableau qui est sur toile et peint par *David Téniers*.

Louvre, 2163 (?).

102. Une carpe en viollet et bleu céleste, porcelaine de a Chine, sur un pied de bronze doré au mât, morceau apital sous cage de verre.

123. Deux grands meubles de *Boulle*, enrichis de bronze loré, avec glace, ouvrant en trois parties.

H. 4 pds 1/2; L. 6 pds 6 p.

142. Une petite hache damassée et incrustée en or.

17. Deux tableaux peints sur cuivre, par *Corneille Poelemburgh*, l'un représente des *Baigneuses*, l'autre des *Pâtres gardant des bestiaux*.

H. 6 p.; L. 9 p.

Louvre, 2519-2520.

3. Un tableau peint sur bois, par *D. Téniers*, représennt un *Rémouleur*.

H. 15 p.; L. 11 p.

Louvre, 2196.

90. Quatre vases de porcelaine céladon moderne, à antes blanches en relief, montés en bronze doré.

223 à 226. Quatre figures antiques représentant une belle *non* (H. 6 pds 9 p.); la *Comédie*; une *Bacchante*; *Hécate* ıant de la main gauche une coupe dans laquelle boit un pent (H. 6 pds environ).

Toutes ces figures, dont plusieurs restaurées et mutilées, nt de travail antique et de marbre de Paros.

13 thermidor an IV.

Jn *Buste de femme sur l'appui d'une croisée*, avec chau de paille, peint sur toile, par *Philippe Napolitain*.

H. 26 p.; L. 21 p.

Du 6 prairial et jours suivants an V.

60. Le *Portrait d'un guerrier cuirassé*, peint sur marbre noir doré, par *Alexandre Véronèse*, dans sa bordure dorée (tableau à l'huile).

H. 14 p.

Une *Femme à mi-corps tenant une guirlande de fleurs* sur cuivre, par *Corneille Poelemburg*, dans sa bordure dorée (tableau à l'huile).

6. Une *Danse de paysans devant la porte d'un cabaret rustique*. Jolie composition de très petites figures sur bois par *D. Teniers*, dans sa bordure dorée.

H. 5 p.; L. 10 p.

Louvre, 2161.

22. Deux *Paysages* genre de *Both*, avec chevaux blancs dans sa bordure dorée (tableau à l'huile).

H. 16 p.; L. 24 p.

18. Deux tableaux, dont l'un représente des *Pâtres gardant des bestiaux* et l'autre la *Porte d'une auberge où sont deux cavaliers*, peint sur cuivre, par *Pierre de Laer*, dit *Bamboche*, de forme ovale en travers, dans bordures dorées.

H. 12 p.; L. 15 p. 6 l.

Louvre, 2439-2440.

12. Une *Femme hollandaise tenant un poisson*, peint sur bois par *Eglon Van der Neer*, dans sa bordure dorée.

H. 8 p.; L. 6 p.

Louvre, 2485.

59. Deux tableaux, dont l'un représente *la place* [illegible] *colonne Trajane*, l'autre *la colonne Antonine*, sur cuivre par *Pierre Both* et *Gasparan*, dans leurs bordures dorée[illegible]

H. 15 p.; L. 19 p.

48. Un tableau représentant des *Chiens*, etc., sur toile par *Snyders*.

H. 46 p.; L. 75 p.

« Trois chiens après de la viande et des os » (Reg. A)

Louvre, 2146.

41. Une *Sainte-Famille*, composition de deux figures, à mi-corps, d'un ancien maître, sur bois, à l'huile.
H. 27 p.; L. 22 p.

42. Une *Sainte-Famille*, composition de trois figures peintes sur bois par *C. Bega*.
H. 35 p.; L. 28 p.

35. Une *Sainte-Famille*, composition de cinq figures peintes sur bois, par *Jordaens*.
H. 4 pds 9 p.; L. 3 pds 5 p.

25 messidor.

190. Six assiettes en émail, sujets de *l'Histoire de Joseph*.
Louvre, Darcel, 562-567.

Un petit vase forme de jatte, serpentin, piédouche, idem, ornements et gorges de bronze doré.

175. Un *Oiseau dans son nid se défendant de l'approche d'un loir*, fait en bois.
Louvre.

Un vase de fleurs avec oiseaux sculptés en bois.

26 messidor.

167. Deux vases élevés de porphire cannelée à anses de cornes de chèvres avec piédouches et couvercles ajoutés.
H. 1 pd 11 p.; L. 14 p.

11. Deux bustes en bronze, une *Faune* et une *Femme*, sur piédouches de marbre noir.

178. Une *Diane chasseuse antique* de marbre blanc.
H. 3 pds 6 p.

Deux bustes en marbre blanc, la tête en bronze.

211. Une tête de *Négresse*, en marbre noir.

168. Une *Momie*, dans le genre égyptien, de grandeur naturelle, tête et pieds noir de marbre, la gaîne plaquée de marbre d'albâtre fleuri, draperie de la tête en agathe.

1er thermidor an V.

24. Deux meubles de *Boulle*, à glaces et ornements.

Du 2 thermidor an V.

185. Un *Jupiter* en bronze, avec draperie en albâtr colorié.

169. Un petit buste, marbre de Paros, tête de *Petit Romaine*, piédouche de porphire rouge.

33. *Caïn après avoir tué son frère Abel*, peint sur toil par *Sébastien Ricci*.
H. 75 p.; L. 58 p.

44. Une *Femme tenant une médaille*, sur bois, par *Jea nette*.
H. 23 p.; L. 19 p.

50. Un *Homme vu à mi-corps avec fraise au col*, su toile, par *Grimoux*.
H. 29 p.; L. 23 p.
Louvre, 387.

57. Une tête de *Vierge*, en mosaïque moderne.
H. 15 p.; L. 10 p.

61. La *Vierge et l'Enfant Jésus*, sur bois, de form ronde, d'après le *Parmesan*.
L. 4 p.

13 frimaire an VI.

35. Trois portraits de la *Famille Capet*, grandeur natu relle.

179. Un buste en marbre, grandeur naturelle, repr sentant une *Vestale*.

180. Une figure de femme en porphire, base en bron doré.
H. 2 pds 10 p.

Du 8 prairial an VI.

12. Deux bustes de faune de marbre blanc.

157. Deux grands bustes de marbre blanc, dont les dr peries sont de marbre de couleur.

227. Une *Vénus tenant un petit vase*, le bras gauche le col bien mutilés.
H. 6 pds.

228. Une *Diane*, le torse de marbre de Paros, la tête idem, le bras gauche démonté, mais tenant au corps, le droit cassé en quatre morceaux.
H. 5 pds.

131. *François Ier à cheval*, grand émail du tems.
L. 10 p.
Louvre. Portrait de *Henri II*.

189. Un buste de marbre blanc statuaire, un *Jeune Romain* et une tête de femme pour pendant.

5. Six assiettes d'ancien émail représentant divers sujets acrés et prophanes[1].

11. Deux bustes sur piédouches de marbre blanc par *erambert*.

16. Deux *Portraits d'hommes à mi-corps, cuirassés*, par *obert Tournières*[2].
H. 4 pds; L. 2 pds.

23. Un *Jupiter*, en bronze, avec draperie en marbre[3].
L. 9 p. environ le tout.
Louvre.

ROGLIE (le duc DE), rue de Varennes. — Émigré.

1. Un grand portrait en pied d'un *Général anglais ppuyé sur son cheval, accompagné d'un nègre*. Ce tableau eint à l'huile par *Reynolds*.
H. 8 pds; L. 6 pds.
Ce tableau, représentant *Mylord Granby*, fut rendu à la famille de Broglie sous la Restauration.

ILLEUX, provenant de la marquise DE SÉNOZAN, rue des Saints-Pères. — Exécutée le 21 floréal an II.

1 et 2. Deux tableaux faisant pendant.
L'un composé de *Neuf vestales occupées à faire une*

1. Trouvées dans la maison Talleyrand-Périgord.
2. Ibid.
3. Ibid.

offrande, l'autre composée de *Six vestales faisant u* *sacrifice*. De beaux fonds d'architecture terminent c deux tableaux peints sur toile, avec bordures de *Raoul.*

H. 32 p.; L. 28 p.

L'un de ces tableaux se trouve au Musée de Montpellier

CHALAIS (le prince DE), rue de l'Université. — Émigr

MARBRES.

4 fructidor.

2. Tombeaux en marbre blanc, celui d'Agrippa, l'aut celui de Scipion, bien exécutés.

H. 8 p. 1/2; L. 17 p.

29 prairial an V.

9. Deux vases de lave grise, imitant le granit, de forı étrusque.

H. 12 p.

CHALONS (André-Jacques-Raymond DE MAILLY, d DE), ancien ambassadeur en Portugal. — Émigré.

Du 5 thermidor an VI.

3. L'*Intérieur de la cour d'une ferme*, où l'on voit d vaches, des poules, des pigeons, sur toile, par *Lépicié*

H. 24 p.; L. 28 p.

Louvre, 549.

6 prairial et jours suivants an V.

Une *Prairie avec quatre vaches, etc.*, sur bois, *Ommeganck*, dans sa bordure dorée.

H. 14 p.; L. 17 p.

21. Un *Portrait de femme*, avec mains, au pastel, s glace, par *Rosalba*.

H. 18 p.; L. 15 p.

:HATELET (Marie-Louis-Florent, duc DU), colonel des gardes-françaises, exécuté le 23 frimaire an II.

3. Un cabinet en vieux laque à tiroirs et magots.

6. La *Cléopâtre* d'après l'antique, beau bronze sur pied, : *Boulle*.

Un *Amour*, copie du *Guide*, grandeur de nature.

Le portrait de la femme de *du Châtelet*.

15. Deux bustes en marbre, *Sully* et *Henry IV*.

Une copie du portrait de *Van Dyck*, dans sa bordure rée.

IOISEUL D'AILLECOURT (Michel-Félix DE), rue le Choiseul.

3. Un tableau représentant un *Lièvre mort, des per-x, des fruits*, par *Desportes*. Ce tableau est crevé. I. 4 pds; L. 3 pds.

OISEUL-GOUFFIER (Marie-Gabriel-Florent-Au-ıste DE), ancien ambassadeur en Turquie, rue de hoiseul. — Émigré.

5 thermidor an IV.

Un *Paysage* où l'on voit un *Retour de chasse au on*, peint sur toile, par *Wouverman*. 2 pds; L. 30 p.

.ouvre, 2624.

8 frimaire an VI.

Le portrait de la *Condamnée Capet*. 3 pds.

Deux portraits, l'un du *Sultan Abdul-Hamid*, peint 88 à l'huile.

-utre du *Grand Vizir du sultan*, sous verre, avec bordures dorées.

H. 15 p.; L. 10 p.
Versailles, 3946-3947.

12. Deux coquilles et deux aiguières de porcelaine d'a
cien Japon, les coquilles sont de 15 pouces de largeur
les aiguières d'environ 1 pd.

CHOISEUL-STAINVILLE (le comte DE), rue Ceru
— Émigré.

29 prairial an V.

7. Une belle table d'échantillon de marbre très précie
monté sur un pied de bois d'acajou, avec tiroir.

2. Un obélisque avec base et chapiteaux de différe
marbres, avec quatre bornes de rouge antique.

Un vase étrusque à quatre figures, à deux anses.
H. 12 p.; L. 12 p.

CHOISEUL (la duchesse DE), douairière, rue de Lille

DESSINS SOUS VERRE ET BORDURES.

4. Un dessin au crayon, esquisse peinte par *Ruysd*

5. Un dessin de *Bega* représentant des *Femmes*.

8. Un dessin, étude sur papier bleu, de ***Berghem***.

23. Un paysage sur papier bleu par ***Boucher***.

27. Un petit dessin à l'encre de la Chine par *Van*
doost.

28. Un dessin en bistre représentant une *Récep*
d'ambassadeur à la Porte.

5 thermidor an IV.

12. Un tableau de forme ovale, où l'on voit des *Hom*
sous une treille, à la porte d'un cabaret, peint sur bois
Egbert Van der Poel.
H. 30 p.; L. 22 p.
Villot, 38.

1. Un tableau représentant une *arcade et quelques* *…ures*, écrit sur la bordure *Wouwermans*, sur bois.
H. 19 p.; L. 1 p.

…CÉ (CHAMPION DE), ancien archevêque de Bor…deaux, rue de la Ville-l'Évêque. — Émigré.

26 prairial an V.

. L'*Élévation de la Croix*, étude dans le genre de *…Brun.*
…I. 20 p.; L. 15 p.

. Deux tableaux pendants par *Lacroix : Paysages avec* *…riques et chute, sur le devant de chacun trois pêcheurs.*
…I. 22 p.; L. 18 p.

…ERMONT D'AMBOISE (Jean-Baptiste-Charles-Fran…ois DE), rue de Montholon. — Émigré.

29 thermidor an II.

…3. Un tableau peint sur toile, par *Albert Cuyp*, repré…ant *Trois cavaliers suivis d'un palefrenier et de chiens* *… une campagne ouverte, dans laquelle sont plusieurs* *…iaux*, dans sa bordure dorée, très propre.
. 3 pds 6 l.; L. 5 pds 6. l.
…ouvre, 2343.

. Deux coupes de serpentin des Vosges à têtes de …es, élevées sur fûts de colonnes de porphyre vert, avec …s de bronze doré et socle de même matière des Vosges.

Deux vases de porphyre rouge, forme allongée et à …ures, et quart de rond, dont un de bonne qualité.
19 p.; L. 9 p.

Une urne cinéraire de marbre blanc, cassé, avec son …ercle enrichi de feuilles de lierre imitant l'antique.
16 p.; L. 11 p.

Deux grands vases étrusques à trois figures sur le …t et trois sur le derrière, forme de Médicis.
…1 pd; L. 1 pd.

55. Un vase étrusque à deux anses et à deux figures su le devant et deux sur l'autre face.

H. 9 p.; L. 5 p. 1/4.

55. Un vase étrusque à deux figures et à deux anses

H. 7 p. 6 l.; L. 4 p. 3/4.

93. Un obélisque en deux parties en bois pétrifié, gar de bronze, or mate, élevé sur deux socles de porph rouge et socle de bois doré.

H. 28 p.

85-99. Deux pots pourris en forme de melon à côs d'ancien bleu, avec têtes de cygnes en bronze doré; deux vases, forme de nacelles, sont montés par *Gouthie* l'un d'eux est cassé.

H. 8 p.; L. 3 p.

Louvre.

15. Une vue de la *Gironde*, colorié par *Duprés*.

Un autre dessin du *Château Saint-Ange*.

5 thermidor an IV.

2. Une *Campagne* où l'on voit sur la droite plusi fabriques et sur le devant quatre paysans, sur cuivre *D. Teniers*, peint sur cuivre.

6 prairial et jours suivants.

11. Un portrait de *Capet* par *Duplessis*, en buste fon ovale.

H. 28 p.

9. Un *Homme à moustache et fraise* sur cuivre, de *zalès Cocques*.

H. 4 p.; L. 3 p.

9-8. Deux *Vues d'église*, effet de jour et de nuit, de fo ovale en travers, sur cuivre, de *P. Neffs*, dans leurs dures dorées.

H. 3 p.; L. 4 p.

Louvre, 21061-21062.

29 prairial.

73. Un vase de lave, de forme étrusque, à anses évid

H. 13 p.; L. 6 p.

68. Deux petites aiguières en bronze vert antique à
nses.

H. 9 p.; L. 4 p.

2 thermidor.

94. Un petit meuble à deux battants en merisier, le des-
s des panneaux à camées de femme de Wedgwood
richi de bronze, à dessus de porphire rouge.

H. 39 p.; L. 32 p.

101. Un plateau de fayence ancienne, sujet d'histoire
présentant le *Convoi d'un guerrier.*

L. 20 p.

. La *Présentation au Temple*, composition de dix-sept
ures de *Luca Giordano.*

I. 4 pds 1/2; L. 6 pds.

Villot, 206.

. *Alexandre au tombeau d'Achille*, tableau gravé sous
nom du *Poussin*, attribué à *Pietreseste*, mais est de
lla, en Italie.

I. 35 p.; L. 48 p.

IGNY (François-Casimir-Marie DE FRANQUETOT,
uc DE), rue Saint-Dominique. — Émigré.

Le Christ au jardin des Olives, cinq figures sur toile
ouvenet.

. 52 p.; L. 46 p.

Musée de Grenoble.

IDÉ (le prince DE). — Émigré.

4 germinal an IV.

). *Le Christ, Paul et Pierre*, par *Porbus* le père.
'a pas été inventorié par le citoyen Le Brun.

. Un seau à deux masques, à anses de serpent.
12 à 15 p.

Un taureau ou bison.
10 p.; L. 9 p.

248. Une pipe indienne dite turque en filigrane, orn de sa pincette, se démontant en huit parties, proven de Chantilly.
H. 22 p.

157. Deux chimères en bleu et violet d'ancienne por laine de Chine; les langues, les dents sont cassées, et boule tournante et le bâton sont restaurés, ils sont pieds de bronze chantournés et dorés.
H. 18 p.

154. Deux coqs de porcelaine céladon sur leurs les pattes, dont l'une cassée, sont posées ou élevées un socle quarré à panneaux renfoncés.
H. 13 p.

158. Deux grandes urnes allongées à dessins, à col anses prises dans la masse, dont une de restaurée, sont en bleu céleste; pieds de bronze.
H. 24 p.

155. Une grande urne à pagode, à dessins de fle avec couvercle à gorge et pied de bronze.
H. 24 p.; L. 12 p.

153. Un aigle de porcelaine de la Chine, sur roch bec un peu mutilé.
H. 15 p.

255. Deux magots rieurs à barbes en gris craquelé dessins bleu et blancs, l'un d'eux tenant un écran éco l'autre son papier.
H. 9 p. 1/2.

189. Deux cornets nouveaux céladons, blancs à ram ou grande feuilles d'acanthe.
H. 15 p.

147. Deux vases à quatre pans avec magots en reliefs, d'ancien Chine colorié.
H. 18 p.

Deux autres idem, de forme ronde, élevés, figure e relief, avec leurs couvercles en bronze.

152. Deux flacons quarrés, avec couvercles et oiseaux, es pieds en consoles en bronze.
H. 15 p.

156. Deux urnes à huit pans, avec pagodes et ramages, arnies de leurs couvercles, ornés en bronze, comme les récédentes.

161. Deux chimères, les pattes en l'air, en terre du Japon.
H. 9 p.

55. Un vase en bronze, en forme de bénitier, avec une ıscription latine, orné de frise, bas-relief représentant es sujets fabuleux, les *Travaux d'Hercule*, dans le genre ıtique, enrichi d'ornements d'un bon goût.
H. 14 p.; L. 16 p.

57. Quatre tables en console en bois sculpté, doré, avec es socles chantournés en marbre blanc veiné, avec des-ıs en griotte d'Italie.

Deux vases de porcelaine du Japon de forme allongée, uleur rouge vineuse, ornés de bronze doré.
H. 21 p.; L. 6 p.

53. Deux vases de granit verd, forme écrasée, en trois rties, avec leurs couvercles.
H. 2 pds; L. 1 pd.

237. Un grand bureau à trois tiroirs, à quatre faces, de *ulle*, venant de Chantilly.
H. 3 pds; L. 6 pds.

. Deux bustes en marbre blanc, représentant une *Cérès* *Arianne*, dont un sans piédouche, venant de Chantilly.

14 thermidor an IV.

1. Un portrait de *Femme vêtue à l'espagnole*, les deux ıins devant elle, l'une sur l'autre, de *Van Dyck*.
I. 3 pds 1/2; L. 3 pds 1/2.

6 prairial an V et jours suivants.

4. La vue de la *Maison de ville d'Amsterdam*, enrichie

de figures; gouache capitale de *Senatt*, sous verre e
bordure.

H. 15 p.; L. 18 p.

7 prairial an V.

7. Un *Aveugle près d'un âne renversé*, sur bois.

H. 2 pds; L. 1 p. 15 l.

17. *Des coqs et des poules*, par *Hondekœter*.

L. 3 pds environ.

Du 26 prairial an V.

21. Une *Assemblée de savants*, peint par *Dumesnil*, o
l'on voit la reine Christine, dans sa bordure dorée.

H. 36 p.; L. 48 p.

Versailles, 3372.

Du 27 prairial an V.

162. Trois vases de porcelaine avec cages et oiseau
ajustés dessus en relief, à têtes d'éléphants.

Du 29 prairial an V.

Trois terres cuites, le *Grand Condé*, *Bayard* et *Du
clin* (par *Dardel*).

3 messidor an V.

3. Quatre dessus de portes, batailles, de *Le Paon*.

23. Deux tableaux d'animaux, de *Oudry*.

H. 5 pds; L. 5 à 10 pds.

Un autre de *Oudry*, même grandeur.

Du 24 messidor an IV.

245. Deux meubles de *Boulle* à trois battans, dont deu
à glaces; dans le milieu, figures de bronze.

H. 32 p.; L. 54 p.

Du 25 messidor an V.

104, 105. Deux bas-reliefs en ivoire, l'un représent
l'Enlèvement des Sabines, l'autre *Silène et quatre enfant*.

H. 5 p.; L. 6 p.

L'Amour sur des échasses, en bois de poirier.
H. 11 p.

26 messidor an IV.

107. Un vase rempli de fleurs avec deux oiseaux qui se
chent, sculpté en bois sous verre et bordure.
H. 19 p.; L. 13 p.

2 thermidor an V.

Un grand coffre en lacque du Japon, sur pied de bois
ré, enrichi de coqs et de poules.
H. 3 p.; L. 5 p.

Un *Gladiateur* en bronze, avec socle de marbre noir.
H. 11 p.; L. 30 p.

71. Un bahut d'ancien lacq du Japon, enrichi de pan-
aux fond noir, le dessus offre trois coqs et deux poulets
relief, l'intérieur est garni d'une cuvette de porcelaine,
mière sorte coloriée, le tout sur pied de bois doré.
H. 21 p.; L. 15 p.

24. Deux meubles appelés cabinets, forme de palais
orés de colonnes de jaspe plaqué par bande, le tout
c soubassement, le tout enrichi de vingt et un tableaux
pierre de Florence de soixante-huit plaques d'agathe
és, rubanné et variés, dont il manque cinq à l'un et
à l'autre, le tout élevé sur un pied à six cariatides en
sculpté et doré.
. 10 pds; L. 5 pds 2 p.

. Un buste de *Pomone* avec ajustement antique sur
ouche.
28 p.

5 prairial an VI.

Onze grandes toiles et panneaux formant soixante
s des conquêtes de Louis XIV, par *Martin, Bonnard*
isieurs autres élèves de *Van der Meulen;* le tout de
lerie de Chantilly.

Du 8 prairial an VI.

ux bronzes faisant pendant, l'un *Hercule,* l'autre
our, par *Bousseau.*

H. 16 p.; L. 20 p.

Louvre, 237-238.

Une petite statue de Louis XIV en métal, espèce d'étai

Cette statuette représente le *Grand Dauphin* et se trouve Versailles.

183. Un cabinet à deux battants garni d'un tiroir à fon noir, lacque du Japon.

H. 2 pds 3 p.; L. 2 pds 11 p.

Un groupe représentant *Un jeu italien les yeux bandé* en bronze, fait à Bologne.

H. 12 p.; L. 14 p.

Louvre, 229.

TABLEAUX.

18. La *Magdelaine dans le désert*, sur cuivre, d'après *Corrège*.

H. 10 p. 1/2; L. 14 p.

24. Une *Femme au bain*, où portrait de *Mme d'Orléan* accompagnée de trois nymphes, par *Nattier*.

H. 6 pds; L. 5 pds.

26. Portrait d'une fille *Bourbon*, au pastel, monté so glace.

H. 5 pds; L. 4 pds.

34. Deux dessins coloriés. *Vues de Constantinople*, so verre, par *Hilaire*.

H. 12 p.; L. 18 p.

43. Petit buste de *Sully*, bas-relief en cire colori sous verre.

45. Deux petits bas-reliefs en cire blanche. L'un *Chute des Titans*, l'autre *les Niobés tués par Apollon* *Diane*, dans le genre de *Michel-Ange*, par un sculpte florentin, sous verre et bordures.

H. 8 p.; L. 11 p.

6. Une peinture en scatiole, espèce de peinture grisai en stuc, représentant l'*Hymen*, dans le genre antique l est cassé.

46. *Louis Bourbon, Turenne, Bayard, Duguesclin*, jolis
ɔronzes de *Dardel* sur socles de marbre blanc.
H. 18 p.; L. 5 p.

1. La *Bataille de Leuze* et *Combat près Fribourg*, tous
leux de *Casanova*.
H. 12 pds; L. 14 pds 1/2.
Louvre, 1243-1244.

2. *Bataille de Rocroi* et le *Siège de Nordlingen*, tous
eux peints par *Lepaon*.
H. 12 pds; L. 14 pds 1/2.
Musée d'Angers (sous le nom de *Casanova*).

ONTI (le prince DE), rue de Grenelle. — Émigré.

14 floréal an VI.

Un tableau représentant une *Peste de Milan*, figures de
'andeur naturelle, par *Van Dyck*.
H. 10 p.

Un tableau, de *François*, dit de *Vandyck*, représentant
Génie de la guerre, tous deux avec leurs bordures.

5 thermidor an IV.

Un tableau peint sur toile par *Terburg*, représentant
*ntérieur d'une maison où se trouve une femme qui fait
toilette à un enfant.*
H. 26 p.; L. 22 p.

RAWFORD (Quentin), rue Cerutti, sujet anglais. —
Émigré.

24 thermidor an V.

6 et 27. Un tableau peint sur toile par *L'Espagnolet*,
résentant un *Prométhée*, bordure dorée.
I. 6 pds; L. 4 pds.

MARBRES.

In *Jeune Faune* antique en marbre blanc, représenté

le bras en l'air, tenant une massue, dont il frappe une espèce de panthère.

H. 4 pds; L. 11 p.

La même figure soutenue différamment, ajustée d'une draperie de marbre.

H. 4 pds 1/2.

L'Amour qui bande son arc, le corps et la tête, jusqu'aux genoux, sont de la plus belle sculpture grecque, le reste est moderne.

H. 4 pds.

Une *Minerve* appuyant son bouclier sur un triton ouvrage antique et restauré.

H. 34 p.

Le *Bœuf Apis*, sous cage de verre.

H. 8 p.; L. 10 p.

Une forte tête de femme à deux faces, placée sur un socle de bronze doré au mat et bleu turquin.

H. 15 p.; le pied, 4 p.

15. Une étude représentant une tête de femme de profil sur papier, de *Jules Romain*.

H. 18 p.; L. 18 p.

MEUBLES.

Deux meubles à hauteur d'appuy, en bois d'acajou satiné à trois grands panneaux de glace, avec moulures et pilastres en cuivre et bronze doré.

H. 3 pds; L. 7 pds 4 p.

10. Un tableau peint sur albâtre représentant un *Enfant Jésus sur la croix;* ce tableau n'est pas porté sur l'inventaire de Le Brun.

60. Une table de granit oriental rose avec moulure d'enfilage de pois en bronze épais, élevée sur son pied en consoles à têtes de béliers, en bois sculpté et doré.

Du 4 thermidor an IV.

Une tête de *Raphaël*.

Le 6 ventôse an VI.

24. *Sainte Cécile jouant de l'orgue, accompagnée de rois anges*, sur cuivre, de forme octogone, de *J. Stella*.
H. 12 p.; L. 11 p.
Louvre, 851.

54. Un *Choc de cavalerie*, de *Bourguignon*. Ce tableau eint sur toile.
H. 20 p.; L. 29 p.

2. *Saint Jean dans le désert*, sur cuivre, d'après *Devos*.
H. 8 p.; L. 6 p.

1. L'*Intérieur d'une chambre où l'on déjeune*, composi-on de quatre figures où on voit un chien sur le devant, e *Willem Mieris*.
H. 15 p.; L. 12 p.
Louvre, 2471.

3. Une grande *Marine*, soleil couchant, sur toile, de otelle.
H. 3 pds 11 p.; L. 5 pds 10 p.

4. *L'Amour endormi*, figure à mi-corps, sur toile, d'après *Mola*.
H. 17 p.; L. 23 p.
Musée de Mayence.

5. *Apollon jouant de la lyre auprès de faunes et bac-cantes*, de *Ph. Lauri*.
H. 15 p.; L. 24 p.
Musée de Mayence.

. Le *Couronnement de la Vierge*, de *Schut*, dit *Van Dyck*.
H. 20 p.; L. 12 p.

. *Un Homme, portant une fraise, jouant de la harpe*, d'après *Van Dyck*.
H. 28 p.; L. 20 p.

Deux *Jeunes Savoyards jouant du triangle*, sur toile, de *Fictoor*.
. 27 p.; L. 20 p.

9. Des *Papillons et chardons*, sur bois, d'*Hothemassus*.
H. 17 p.; L. 15 p.

10. Un *Combat naval*, manière anglaise, lourde, rouge, grésillée, sur toile, de *Vandevelde*.
H. 36 p.; L. 51 p.

11. *L'Ame du Sauveur embrassant J.-C. après la résurrection*, en présence de trois anges; sur albâtre de *J. Stella*.

Louvre, 849.

CROY-SOLRE (Emmanuel, duc DE), rue du Regard. — Émigré.

11 prairial an V.

1. Une grande copie de l'école d'Athènes, d'après *Raphaël*, sur toile, avec bordure.
H. 5 pds; L. 7 pds.

3. Un tableau de *Bassan* représentant *le Christ chassant les vendeurs du Temple*, sur toile.
H. 3 pds; L. 4 pds.

Musée de Lille.

Du 6 fructidor an III.

6. Un tableau de *David Téniers*, représentant un *Intérieur de chambre* ou *Estaminet*, composition de seize figures; un groupe de six figures occupe la droite du tableau, quatre sont assis autour d'une table, dont deux jouent aux cartes, une femme tenant une cassette et semble vouloir la porter à sa bouche; derrière elle est un homme appuyé sur le dos de sa chaise; près de ce groupe est un homme paraissant marquer la dépense avec une crayé.

Dans le fond, et près d'une cheminée, sont deux femmes assises et trois enfans, un jeune homme paraît faire chauffer une couverture; quatre autres figures, dont un homme paraissent compter quelques pièces de monnoye dans la main d'un vieillard tenant une cassette, complète le nombre

es seize figures, un chien et divers ustensiles de ménage rnent ce précieux tableau.

Louvre, 2162.

ROY (Pierre DE), duc D'HAVRÉ, rue de Lille. — Émigré.

2 thermidor an V.

La Vierge et l'Enfant Jésus, accompagné de saint Jean fant, tableau peint sur bois, avec une riche bordure, t de la vieille école, dans le genre de *Raphaël*.
H. 40 p.; L. 28 p.

EVISLE (Nicolas), fermier général, place des Piques. — Exécuté le 19 floréal an II.

10. Un tableau peint sur toile par *Jacques Ruysdaal* présentant un *Paysage*, orné de figures, avec bordure.
H. 3 pds; L. 4 pds.

YEN (Gabriel-François), peintre du Roi, hôtel d'Angiviller. — Émigré.

29 messidor an V.

eux petits bas-reliefs en marbre blanc, représentant *Fleuves*, esquisse dans le genre de *Michel-Ange*, lpteur florentin.

eux copies de *Polyphème et Galathée*. Quatre autres ies de la même galerie de Farnèse, d'après le *Carcie*, dont celui de *Diane et Endymion* très crevés et s.

n rouleau de toile contenant des copies, d'après la rie de *Rubens*.

EGMONT-PIGATELLI (Casimir, comte D'), grand d'Es-pagne, rue des Piques, nº 210. — Émigré.

23 germinal an III.

2. Deux vases à enroulements à anses, sur socles d bronze.

H. 13 p.

7. *Henry IV et Marie de Médicis.* Deux petits bustes e bronze, genre de *Jean Goujon.*

Louvre.

1. Un *Clair de Lune*, avec trois figures sur le devan par *Vernet.*

4. Un très grand tableau à sujets allégoriques, entour de médaillons, portraits.

H. 9 pds; L. 15 pds.

FLAMARENS (Emmanuel-Louis DE GROSSOLLE DE), ex-évêque de Périgueux, rue de Vaugirard. — Émigré.

27 prairial an V.

1. Tableau représentant un *Paysage*, où l'on voit u *Loup qui dévore un mouton*, par *Tempête*, grandeur natu-relle, peint sur toile, crevé.

H. 5 pds 9 p.; L. 7 pds 6 p.

FLAVIGNY (le vicomte DE), rue d'Enfer. — Émigré.

2 thermidor an V.

La statue équestre de *Louis XIV*, en bronze, petit proportion.

13 frimaire an VI.

Le buste de *Louis XVI*, en marbre blanc, de grandeu naturelle, piédouche marbre portor.

LEURY (le vicomte DE), rue Notre-Dame-des-Champs. — Émigré.

20 thermidor an II.

1. Un obélisque de marbre africain sur socle de jaune tique et marbre blanc à double socle noir et marchoir arbre blanc à quatre bornes en verd de mer.
H. 46 p.

2. Deux petites colonnes avec vases et socles et en atte fluor du duché de Derbyshire.
H. 20 p.

4. Deux vases étrusques à figures noir sur fond clair à ıx anses.
H. 7 p.; L. 4 p. 1/4.

6. Un grand vase étrusque à deux figures et panneaux dessus à deux anses.
I. 13 p. 1/2; L. 10 p.

29 prairial an V.

Une coupe à anses à jour avec masque de Méduse :é dans le fond, élevé sur piédouche, en marbre blanc.
. 9 p. 1/2; L. 20 p.

RTER, aux galeries du Louvre. — Émigré.

2 thermidor an V.

. Une esquisse par *Nicolas Loir, Allégorie sur les arts.*
15 p.; L. 20 p.

LON DE DOUÉ (Joseph-Pierre-François-Xavier), ıce du Carrousel. — Émigré.

15 pluviôse an III.

Le portrait de *Foulon père*, dessiné de profil, par *rt.*

29 messidor an V.

16. Le portrait de *Foulon*, peint à l'huile, mutilé.
Versailles, 4542.

GÉRARD (Guillaume-Jean), ex-procureur au Châtele rue du Gros-Chenet. — Émigré.

15 thermidor an II.

12. Une aiguière et son plateau, le tout de cuivr émaillé, sujet de *Joseph expliquant les songes*, et orne ments de genre florentin.
H. de l'aiguière 13 p.; L. du plateau 18 p. sur 14 p.

GILBERT DE VOISINS (Pierre), président à mortie rue d'Enfer. — Exécuté le 25 brumaire an II.

2 fructidor an V.

13. Deux lustres en cristal de roche, dont l'un a la fusé et la boule en verre (à huit bobèches).

1. Un tableau peint sur toile représentant une *Flage lation*, dans le genre de *Léris*.
H. 3 pds 9 p.; L. 2 pds 8 p.

4. Un *Marc-Aurèle à cheval*, en bronze, sur un pied d bois noirci.
Louvre?

8. Deux grands pots en porcelaine du Japon fond blanc à fleur (avec couvercles à lions).

GOGUELAT (François DE), rue Le Pelletier. — Émigr

15 thermidor an II.

VASES ÉTRUSQUES.

17. Un grand vase à trois figures et anses.
H. 18 p. 6 l.; L. 16 p.

19. Un autre vase, du même genre.
H. 12 p.

28. Deux autres vases, de forme allongée et svelte à nses, à une figure sur le devant et trois figures sur le evers.
H. 13 p.; L. 7 p.

21. Deux autres vases, à une figure étêtée derrière.
H. 10 p.; L. 6 p.

22. Un autre vase, à deux vignes et trois anses.
H. 11 p.; L. 9 p.

23. Deux autres vases, dont un à deux anses et l'autre vue sur le devant.
H. 8 à 9 p.; L. 6 p.

18. Deux autres vases, pendants, à deux figures sur le vant, forme de bouteilles à anses.
H. 13 p.; L. 9 p.

14 nivôse an V.

26. Deux cabinets à battants à panneaux, dans le milieu ichi de quatre tiroirs sur les retours élevés sur pieds onsoles et fond de marqueterie cuivre et étain.
H. 5 pds; L. 2 pds 3 p.

4. Une grande armoire à deux panneaux de glace avec astres de chaque côté, ouvrant à battants enrichis nfants et d'ornements variés en bronze, à fond écaille lessins de marqueterie, couronnés de tabliers à franges.
I. 6 pds; L. 6 pds.

5. Une armoire de même genre que la précédente, posé de quatre grands corps et de montants, dont x à encoignures et portes en glaces.

Un *Hiver et une femme enveloppée d'un tablier bleu*, position de six figures, sur toile, d'*Adrien Vandevelde*.
. 14 p.; L. 17 p.

25 messidor an V.

. Une armoire à deux battants à panneaux de fleurs ois de couleur, le tout enrichi et d'agraffes et d'or-

nements à têtes de lions au bas et couronnements, ouvra
de *Boulle*.

H. 8 pds.

GRIMM (Frédéric-Melchior, baron), rue du Mont-Blan
— Émigré.

4. Un portrait d'homme ovale peint par *Greuze*, bus
de grandeur naturelle représentant *M. Creutz, ambass
deur de Suède* (ovale).

Le portrait en pied de *Louis XV*, grandeur naturel
sans cadre.

GUINET, homme d'affaires du marquis de Monteyna
rue des Fossoyeurs. — Émigré.

5 thermidor an IV.

1. Un *Coup de tonnerre*, par *J. Vernet*, sur toile.

H. 18 p.; L. 24 p.

Louvre, 939.

4. Un *Hiver*, représentant la vue d'un grand chem
par *Momper* et *Breughel*, tableau sur bois, dans sa b
dure dorée.

H. 27 p.; L. 27 p.

HARCOURT (le duc D'), maréchal de France, rue
l'Université. — Émigré.

22 thermidor an II.

10. Quatre armoires-bibliothèques en acajou, dont d
grandes à quatre panneaux, chacune garnie en verd, a
rideaux de taffetas verd, garnies en bronze doré, a
leurs tablettes en griotte d'Italie et les deux petites, d
panneaux chacune.

17. Une bouteille en terre des Indes, de couleur ja
à fleurs blanches.

H. 16 p.

1. Deux petits cabinets marqueterie, de *Boulle*, garnis de ouze tiroirs, chacun orné de trophés et d'ornements en uivre doré, un peu mutilé.

26 prairial an V.

8. Portrait du *Général La Feuillade*, accompagné d'un ègre peint sur toile (par *Largillière*).

H. 6 p.

Brûlé avec le Musée de Strasbourg pendant le siège de 1870.

12. Un grand tableau représentant toutes les espèces animaux se réunissant dans l'arche, dans le genre de *nyders*, peint à l'huile et sur toile.

H. 13 pds quarrés.

Louvre, 2142.

13. Deux autres portraits, représentant des *Buffets gar-s de poissons* de toute espèce, où l'on voit un cuisinier un marchand, dans le genre flamand.

H. 2 pds 1/2; L. 6 pds.

Louvre, 2145.

AVRINCOURT (Pierre CARDEVAC, marquis D'), ma-réchal de camp, rue Saint-Dominique, 168. — Émigré.

11. Trois dessins de *Houel* représentant différents points vue de rivages et de ruines.

7. Deux tableaux peints au pastel, sous glace, par la *salba*, représentant des *Portraits de femmes*, l'une ant des fleurs, l'autre un singe.

H. 20 p.; L. 16 p.

Louvre, 185.

Du 7 prairial an V.

. Deux tableaux faisant pendant, dont *Une marine, t de nuit, de tempête*, et l'autre de *Gasparo*, avec bor-es.

I. 2 pds 1/2; L. 3 pds 1/2.

Deux tableaux, de *Gasparo*, *Vue de la place Saint-c* et autre *Vue de Venise*, sur toile, avec bordures.

H. 16 p.; L. 34 p.

8. Un tableau, sur cuivre, représentant l'*Assomption* *la Vierge*, d'après *Rubens*.

H. 22 p.; L. 30 p.

Musée de Caen.

JACOBINS (Société des), rue Saint-Honoré.

1. Un tableau représentant *la Liberté*, par *Nanine Val*

JERMINGHAM (Louis-Charles, chevalier DE), rue Sai Dominique. — Émigré.

29 prairial an V.

69. Une petite cuve de granit vert antique à costes e mascarons de lions supportés par quatre griffons.

27. Un tableau rond, d'après *Raphaël*, sujet de la Vier dite *della sedia*, sur toile.

L. 25 p.

28. Le *Buste d'un jeune homme*, dessin vu de tr quarts et ajusté d'une draperie blanche, genre du pa par *Mime*, sous glace (c'est le portrait de la *Cenci*).

H. 24 p.; L. 18 p.

29. Par le même, une tête d'ange, *Saint Michel*, d'ap *Le Guide*, de forme ovale au pastel, sous glace avec b dure.

H. 28 p.; L. 21 p.

41. Un grand dessin au bistre rehaussé de blanc, d'ap *Le Guide*, représentant *la Magdeleine* à mi-corps, s verre avec bordure dorée.

H. 24 p.; L. 18 p.

JOINVILLE (Augustin-Jean-François CHAILLON I ex-maître des requêtes, rue Poissonnière. — Émigr

21 thermidor an II.

6. Deux tables de mosaïques très antiques, représen

des animaux de diverses espèces, et à deux panneaux enrichis de plattes bandes faisant bordures, élevées sur quatre consoles, à ornements de poix en bronze.

H. 34 p.; L. 48 p.

26 prairial an V.

1. Le *Frappement du rocher*, copie d'après *Le Poussin*.
H. 3 pds; L. 4 pds.

4. Une *Marche d'animaux*, sur toile, par *Jacques Bassan*.
H. 3 pds 6 p.; L. 4 pds 6 p.
Louvre, 1423.

HERRIES, banquier anglais, rue du Bac. — Émigré.

15 thermidor an II.

1. Deux tableaux peints sur toile par *Claude Le Lorrain*, l'un représente un *Soleil levant*, paysage, figures, animaux, l'autre un *Soleil couchant*, port de mer avec figures, etc.
H. 3 pds 1 p.; L. 4 pds 1 p.

2. Un tableau peint par *Van Dyck*, représentant un *Portrait d'homme à moustache et vêtu de noir avec une main*, tous trois dans leurs bordures dorées.
H. 2 pds 2 p.; L. 19 pds 2 l.

KERRY, rue Cérutti, citoyen anglais. — Émigré.

1. Deux *Paysages* enrichis de figures et animaux, faisant pendants, sur toile, de *Locatelli* et *Orisonte*.
H. 3 pds; L. 4 pds 1/2.

2. Deux tableaux, dont l'un représente *Junon empruntant la ceinture de Vénus*, composition de sept figures, et l'autre représente *Apollon guérissant Hyacinthe qu'il a blessé avec un palet*, sur toile, de *C. West*.
H. 7 pds; L. 5 pds.

3. Deux copies, l'une représente les *Adieux d'Hector et*

d'Andromaque, l'autre *Andromaque en pleurs au temple d'Apollon*, sur toile, de *West*.

H. 5 pds; L. 4 pds.

5. Le *Gladiateur mourant*, du Capitole, fait par *Michalon*, en beau marbre.

H. 12 p.; L. 24 p.

7. Cinq vases de céladon à bouquets blanc, garnis de gorges à serpens et pieds en bronze doré.

H. 20 p.

KINSKI (la princesse), défunte, rue Saint-Dominique, n° 2522.

17 germinal an III.

17. Un vase en granit verd jaspé, avec son couvercle et un socle de porphire rouge, de la plus belle qualité.

H. 6 pds; L. 1 pd.

Du 19 brumaire an III.

14. Une pendule en forme de colonne canelée, en bronze doré, dans une des cannelures se trouve un baromètre et sur le chapiteau une sphère, sur le pied d'estal deux figures, l'une marque les heures, une enfant les marquent avec un compas, elle sur un de marbre et couverte d'un bocal.

26 messidor an V.

18. Un bassin en marbre blanc, surmonté de nayades en biscuit, portant une coupe festonnée de marbre blanc dans lequel sort un jet d'eau porté par un pied en forme de colonne, avec couverture d'étoffe verte.

L. 3 pds.

LA GALAIZIÈRE (Antoine CHAUMONT DE), ex-intendant de Strasbourg, rue de Varennes. — Émigré.

Du 15 nivôse an VI.

Un grand portrait d'*Argenson*, fait au pastel par *Latour*, monté sous glace.

H. 3 pds 6 p.; L. 2 pds 7 p. environ.

Louvre. — Peut-être le portrait du marquis de Voyer exposé au Salon de 1753.

26 prairial an V.

10. Une *Sainte-Famille*, de l'École française, par *Colin de Vermont.*

Musée de Lyon (?).

15. Trois plans d'architecture encadrés sous verre et bordures dorées.

2 thermidor an V.

6. Les *Pèlerins d'Emmaüs*, demi-figures, proportion de grandeur naturelle, de *Vignon.*

H. 4 pds 3 p.; L. 3 pds 4 p.

7. Un tableau représentant des *Fruits et animaux*, avec une figure de jeune homme, proportion de grandeur naturelle, par *Van Bouck.*

H. 5 pds; L. 6 pds 1/2.

Villot, 45.

LA MOTTE (DUBOIS, marquis DE), rue de Tournon. — Émigré.

16 thermidor an II.

Dix tableaux peints sur toile par *Verdier* représentant les *Travaux d'Hercule* et autres sujets, tous très mauvais, lesquels ont été apportés au Muséum, pour le concours proposé.

LA TREMOUILLE (Antoine-Philippe, duc DE), rue Saint-Dominique. — Émigré.

26 prairial an V.

4. Une femme tenant un cahier de musique, portrait par *Nattier* en 1741.

H. 3 pds; L. 3 pds 5 p.

3. Plus un mauvais portrait de *La Tremouille*, peint sur bois.

« Savoir un portrait de *Louis La Trémouille*, chef de la Ligue, peint sur bois, dans le genre de *Porbus*, proportion de demie-nature, en 1553 » (reg. A).

Versailles, 3222.

LE NOIR DU BREUIL (Charles-Joseph), rue Montmartre. — Émigré.

12 fructidor an II.

13. Un vase de porphire rouge, de forme presque ronde à gorge, avec son couvercle, enrichi de têtes avec anneaux et pieds en bronze doré.

H. 1 pd 10 p.; L. 18 p.

30. Deux cabinets par *Boulle*, à quatre tiroirs de chaque côté sur ses retours, et vases de fleurs, dans le battant du milieu première et contre-partie, avec médaillon et guirlandes, sur pieds et vissés, couverte chacun de tablette de granit gris des Vosges.

H. 37 p.; L. 30 p.

24 messidor an V.

31. Deux meubles ouvrants à deux battans, à figures d'hommes et de femmes enrichis de guirlandes et médailles, de *Boulle*.

H. 46 p.; L. 46 p.

Une pendule de *Mesnil*, cartel circulaire, ornée de figures de bronze, ouvrage de *Boulle*.

Et un serre-papier à cinq tiroirs, aussi de *Boulle*.

25 messidor an V.

24. Une table de porphire rouge de la plus belle qualité, placé sur un pied d'ébène enrichi de bronze.

H. 2 pds 9 p.; L. 3 pds 1/2.

26. Une commode appelée à têtes de femmes en console à griffes de lion, le dessus couvert de son marbre griotte d'Italie, de *Boulle*.

H. 33 p.; L. 46 p.

29. Un petit bureau à dessus de marqueterie à qua

faces, et à tiroirs, élevé sur quatre pieds à consolles, de *Boulle*.

H. 2 pds 1/2; L. 4 p. Profond. 2 pds 1/2.

LIANCOURT (le duc DE LA ROCHEFOUCAULT-), rue de Varennes. — Émigré.

27 thermidor an II.

6. Le buste du *Jeune Néron*, exécuté en pierre de touche où basalte, sur piédouche de jaune de Sienne.

LOUVOIS (Auguste-Michel-Félicité LETELLIER, marquis DE), faubourg Saint-Honoré. — Émigré.

Du 25 messidor an V.

1. La *Vierge, à mi-corps, Joseph et l'Enfant Jésus*, en pied, sur bois très repeint, de *Léonard de Vinci*.

H. 17 p.; L. 15 p.

LUC (Charles-Emmanuel-Marie DE VINTIMILLE, marquis DU), rue de la Ville-l'Évêque. — Émigré.

Du 2 thermidor an V.

1. Un *Portrait de femme tenant un panier de pêches*, peint à l'huile par *Nattier*.

MAILLY (le comte DE), rue Notre-Dame-des-Champs. — Émigré.

1. Un grand tableau de *Fréminet*, sujet de *Mars et Vénus*.

H. 7 pds; L. 5 pds.

« Apollon conduisant son char » (reg. A).

MALESHERBES (Chrétien-Guillaume DE LAMOIGNON-), ancien ministre, défenseur de Louis XVI, rue de Grenelle. — Exécuté le 3 floréal an II.

6 germinal an III.

Une bordure sculptée et dorée avec couronnement; une autre sculptée, l'une provenant du portrait de *Washington*, l'autre d'un portrait de la famille *Capet*, plus les deux portraits désignés.

H. l'un 7 pds 4 p.; l'autre 7 pds; L. l'un 5 pds 4 p.; l'autre 4 pds 8 p.

Le portrait de *Washington* est à Versailles, 4560.

MARBEUF (Anne-Michelle, marquise DE), faubourg Saint-Honoré. — Exécutée le 17 pluviôse an II.

9. Quatre candélabres de genre et fragments antiques, en plâtre.

H. 6 pds.

MARSAN (Marie-Louise DE LORRAINE, comtesse DE), rue Neuve-Saint-Augustin. — Émigrée.

1. *David jouant de la harpe*, grandeur de l'original, tableau d'après le *Dominiquin*.

MAUBEC (le marquis DE), rue des Francs-Bourgeois. — Émigré.

3 messidor an V.

Le Banquet des Dieux ou *l'Assemblée*, de l'École française, attribué à *Jouvenet*.

H. 7 à 8 pds.

25 messidor an V.

Un *Sanglier*, en bronze antique, petite proportion.

Le *Banquet des Dieux*, dans le genre de *Pœlembourg*, peint sur toile.

H. 24 p.; L. 30 p.

« Désigné *Apollon conduisant son char* » (reg. A).

MÉNAGE DE PRESSIGNY (François), fermier général, rue des Jeûneurs. — Exécuté le 19 floréal an II.

4 germinal an III.

28. Deux meubles, par *Boulle*, à trois panneaux, un battant dans le milieu, enrichi d'un masque de satyre à frise et pieds à boules recouverts de marbre bleu turquin.

H. 33 p.; L. 48 p.

MONTFERMEIL (Hyacinthe-Anne HOCQUART, marquis DE), rue du Mont-Blanc. — Émigré.

27 thermidor an II.

18. Un vase étrusque à une figure coloriée et trois anses.

H. 1 p.; L. 4 p.

18 *bis*. Un autre vase étrusque à deux anses et à quatre figures.

H. 1 pd; L. 5 p. 9 l.

17. Plus un autre vase, deux cruches, avec anses à gouot chantournés et sans figures.

H. 10 p.; L. 4 p. 1/2.

6. Le tombeau d'Agrippa, sans couvercle, en marbre ꞉eur de pêcher, sur socle de portor.

H. 6 p.; L. 10 p.

IONTDRAGON (Jean-Jacques GALLET DE), ex-maître d'hôtel du Roi, rue des Piques. — Émigré.

13 nivôse an V.

Un grand portrait de *Duval*, fait au pastel par *Latour*, ꞉us glace et bordure dorée.

H. 3 pds 1/2; L. 2 pds 9 p.

1. Une *Vue du Tibre, avec le port et le château Saint-Ange*, sur toile, de *Vanvitelli*.
H. 18 p.; L. 36 p.

MONTMORENCY-LAVAL (Louis-Joseph DE), ex-évêque de Metz et grand aumônier de France, rue de Tournon. — Émigré.

1. Un tombeau, exécuté en Suisse, représentant *une Femme qui sort avec son enfant de la tombe*, dans une boëte de bois de noyer, par *Pajou*.
H. 15 p.; L. 10 p.
Louvre, réserve.

MONTMORENCY-LUXEMBOURG (le prince DE), rue de Lille. — Émigré.

6 frimaire an III.

Deux tableaux de *Corneille Pœlemburgh*, représentant des *Paysages*, enrichis de figures, dont l'un peint sur cuivre et l'autre sur bois, dans leurs bordures dorées.
H. 6 p.; L. 8 p.

MONTMORENCY (Anne-Léon, duc DE), rue Saint-Marc. — Émigré.

13 frimaire an VI.

2. Un buste de *Cléopâtre* en bronze.

18 prairial an V.

26. Deux vases de brèche universelle, garnis de girandoles en bronze doré formant candélabres.

30 ventôse an VII.

66. Portrait en émail du *Connétable Montmorency*, pro

portion de miniature un peu mutilé et entouré d'ornements.

Louvre, Darcel, 330.

MONTREGARD (M. DE), rue de Lille. — Émigré.

4. Une copie d'après *Subleyras*, représentant *le Faucon*, sur toile.

H. 10 à 11 p.; L. 11 p.

7 prairial an V.

5. Deux *Vues de Venise*, sur toile, de *Canaletti*.
H. 22 p.; L. 36 p.

8. Deux *Vues de Venise*, sur toile, de *Canaletti*.
H. 18 p.; L. 30 p.

10. Deux *Vues de Venise*, sur toile, de *Canaletti*.
H. 22 p.; L. 36 p.

14. L'*Audience et le repas de l'ambassadeur de France* ı *Turquie*, sur toile, de *Favray*.
H. 34 p.; L. 44 p.

Musée de Bordeaux (?).

27 prairial an V.

12. Un *Lit de Justice dans la minorité de Louis XV*, par *ımesnil.*
H. 28 p.; L. 36 p.

Musée de Versailles, 172.

3 messidor an V.

. *Achille au rive du Scamandre*, tableau de *Deshayes*.
I. 5 p.; L. 3 p.

SLE (Louis-Joseph DE MAILLY, marquis DE), rue de eaune. — Émigré.

2 thermidor an II.

. *Vénus couchée et deux Amours*, peints sur toile, re de grandeur naturelle, de *Pietre Genovèse*.

H. 3 pds 3 p.; L. 4 pds 8 p.

MARBRES.

31. Une grande coupe ronde de granit oriental rose, élevée sur piédouche.

H. 2 pds, y compris le socle, en lave du Vésuve diam. 2 pds 6 p.

32. Deux colonnes de granit oriental rose, les bases e les socles en cuivre doré, le tout couronné d'un avan corps avec renfoncement enrichi d'une frise à masque de femmes en bronze, le tout sur socle plaqué de mêm granit.

H. des fûts de colonnes 2 pds 7 p.; Diam. 13 p.; H. d couronnement 7 p.; et la hauteur totale 4 pds 2 p.

33. Une coupe de porphyre rouge à moulures en dehor et en dedans, avec petites anses en relief prises dans l masse, élevée sur un pied de bronze et socle quarré.

H. 7 p.; Diam. 16 p.

34. Deux sphinx de rouge antique sur socle de bronz

H. 7 p.; L. 14 p.

39. Un fût de colonne de porphyre rouge, de 21 p de haut sur 11 de diamètre, sur bases et socles de bronz élevées sur socle de marbre de 4 p. d'épaisseur.

36. Deux vases de porphyre rouge, enrichis de gaudron et masque de satyre à cornes de boucs de forte gorge leurs couvercles chargés d'ornemens bien polis, élev sur socles, piédouches de porphyre d'un grain rouge, él vés sur deux socles de bronze de forme ronde à fri d'entrelacs.

H. totale 2 pds 5 p.; Diam. 20 p.; H. du socle 4 p. 6

35. Deux vases en marbre vert antique, avec anses serpent prises dans la masse, tous deux avec leurs co vercles; ces vases élevés sur piédouches.

H. 22 p.; L. 24 p. 1/2.

42. Une bouteille de vert céladon clair, à figure blanch Sur son plateau à côtes céladon plus foncé.

H. 22 p.; Diam. 15 p.

41. Quatre bouteilles du Japon, de couleur olive morte.
H. 12 p.

43. Deux vases de laque du Japon, fond aventurine à essins de plantes en or à gorges, anses et piédouches en ronze doré, sur deux socles de serpentin de 5 p.
H. 12 p.; Diam. 14 p.

Du 5 fructidor an V.

5. L'*Annonciation*, figures de grandeur naturelle, dont tête de Vierge est abîmée, par *Blanchard*.
H. 54 p.; L. 60 p.

13. *Saint François tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, *Ribera*, dit *L'Espagnolet*.
H. 36 p.; L. 28 p.

o. *Brutus et Lucrèce*, composition de quatre figures toile, copie de *Valentin*.
H. 3 pds 10 p.; L. 5 pds 1 p.

o. Un fût de colonne de granit noir et blanc.
I. 3 pds 4 p.

5. Un vase de lave, de forme étrusque à anses.
I. 13 p.

. Un vase de lave à trois figures de femme évasé à x anses.
. 13 p.; Diam. 12 p.

OLAY (Aymar-Charles DE), ancien premier prélent de la Chambre des Comptes, rue des Enfantsouges. — Exécuté le 19 messidor an II.

4 nivôse an III.

Deux chats d'ancienne porcelaine du Japon, sur des ins en bronze doré, tous deux surmontés de deux s en bronze.

m, l'oreille d'un des chats un peu mutilée.

Deux chimères où dragons de la plus ancienne terre ndes, sans socles ni pieds, et sont un peu mutilées.

28 germinal an III.

4. Deux vases porcelaine céladon, avec anses pris dans la masse et cartels, représentant des *Paysages*, s fond blanc ornés de bronze doré.

H. 22 p.; Diam. 8 p.

NOAILLES (Catherine-Françoise-Charlotte DE COSS BRISSAC, veuve DE), rue Saint-Honoré. — Exécut le 4 thermidor an II.

4 germinal an II.

22. Un tableau peint sur toile, par *Lairesse*, représe tant *l'Homme entre le vice et la vertu.*

Louvre, 2443.

6. Un tableau peint sur toile, par *Sébastien Bourd* représentant *Noé sacrifiant à Dieu, à la sortie de l'arc*

H. 5 pds; L. 6 à 7 pds.

Louvre, 64.

5. Un tableau peint sur toile, par *Alexandre Véron* représentant *Samson et Dalila.*

H. 5 pds; L. 7 pds 10 p.

Louvre, 1558.

23. Un tableau peint sur toile, par *Cuyp*, représen un *Jeune berger et une jeune bergère, près d'eux est chèvre, la femme paraissant causer avec le jeune berg*

H. 3 pds 6 p.; L. 3 pds 1 p.

Louvre, 2344.

30. Un tableau peint sur bois, par *Gonzalès Coq* représentant un portrait de *Femme vêtue de noir et p de dentelles.*

H. 20 p.; L. 15 p.

25. Un tableau peint sur toile, par *Vandick*, pre tems, représentant un portrait de *Femme vêtue étoffe rouge.*

H. 3 pds 2 p.; L. 30 p.

21. Un tableau peint sur toile, par *Rembrandt*, repr

:ant *Vénus et l'Amour* (dit-on), figure de grandeur natu-
relle.

H. 3 pds 3 p.; L. 2 pds 8 p.

Louvre, 2543.

26. Un tableau peint sur toile, par *Ferdinand Bol*, repré-
entant un portrait d'*Homme s'occupant de géométrie*, vu
mi-corps et de grandeur naturelle.

H. 30 p.; L. 24 p.

Louvre, 2330.

14. Un tableau peint sur bois, par *David Teniers*, repré-
entant le portrait d'*Un vieillard*, vu à mi-corps et coiffé
'un bonnet fourré.

H. 10 p.; L. 7 p.

Louvre, 2168.

15. Un tableau peint sur bois, par *F. Hals*, représen-
nt un portrait d'*Homme vêtu de noir, avec une fraise*
anche, avec moustaches et pince de barbe au menton,
toffe noire désigne une étoffe gauffrée à carreaux.

24. Un tableau peint sur toile, par *Govert Flinck*,
présentant une *Jeune femme ou bergère*, vue à mi-corps,
l'appui d'une croisée.

H. 30 p.; L. 24 p.

Louvre, 2373.

9. Un tableau peint sur toile, par *Adrien Van de Velde*,
résentant des *Animaux;* on y remarque une femme
ant un enfant.

I. 9 p.; L. 12 p.

Louvre, 2597.

3. Un tableau peint sur toile, par *Gérard Dou*, repré-
:ant le portrait du *Maître tenant sa palette à la main*,
eau cintré du haut, agrandi au pourtour.

Louvre, 2359.

Un tableau peint sur cuivre, par *Venius*, représen-
le *Martyre d'une femme* ou *Sainte Catherine.*

. 20 p.; L. 15 p.

Deux tableaux peints sur bois, par *Barthélemy*

Breembergh, représentant des *Ruines dans un vaste pay-sage*, des figures et animaux ornent ce tableau.
H. 18 p.; L. 25 p.

Un tableau peint sur toile, par *F. Hals*, représentan le portrait d'une *Femme coeffée en cheveux avec une toqu bordée de blanc*, rallongé aux deux angles du haut.
H. 2 pds 4 p.; L. 2 pds 1 p.

Deux petits tableaux peints sur bois, par le chevalie *Van der Werf*, surnommé le petit *Vandyck*, représentan l'une *Agar chassée par Abraham*, l'autre *Sarah présente à Abraham*.
H. 20 p.; L. 15 p.

Deux petits tableaux peints sur bois, par *Rembrandt*, forme ovale, représentant un portrait d'*Homme* et un *Femme*.
H. 20 p.; L. 18 p.
Louvre, 2554 et 2547 (?).

Un petit tableau peint sur toile, par *Vandick*, représe tant un portrait d'*Homme vêtu de noir*, et vu à mi-cor
H. 3 pds 1/2; L. 3 pds.

Un petit tableau peint sur bois (de l'école de *Rapha* représentant une *Sainte-Famille*, composition de ci figures de moyenne proportion (dite de *Jules Romain*)
H. 2 pds 6 p.; L. 2 pds.

Un petit tableau peint sur toile, par *Charles Lafo* représentant une *Sainte-Famille*, figures de grand naturelle.
H. 10 pds; L. 3 pds 6 p.

8. Deux petits tableaux peints sur bois, par *Joseph* *net*, représentant une *Marine* et un *Paysage*, l'un vu un *Clair de lune* et l'autre par un *Brouillard*, table faits en Italie.
H. 2 pds 6 p.; L. 3 pds.
Villot, 625-626 (?).

3. Deux petits tableaux peints sur bois, par *D* représentant *Belizaire recevant l'aumône*, tableau maître fait avec changement.

H. 3 pds; L. 3 pds 6 p.

Louvre, 192.

23. Un tableau, peint sur cuivre, par *Venius*, représen-
ant un *Repos en Égypte*.

H. 20 p.; L. 15 p.

9. Deux tableaux, peints sur cuivre, par *Jean-Paul*
Panini, représentant des *Ruines de monuments d'architec-*
ure, figures et paysages.

H. 2 pds 6 p.; L. 3 pds.

31. Un tableau, peint sur bois, par *Brekelenkam*, repré-
entant un *Vieillard qui écrit dans un livre*.

H. 8 p.; L. 6 p.

Louvre, 2336.

Meubles.

34. Deux dessus de table à six pieds, de bois doré, à
essus de marbre vert de mer, de 3 pds pleins d'épaisseur;
une de 5 pds, long sur 2 pds de large; l'autre 4 pds 6 p.
ur 2 pds.

35 et 36. Une table de porphire rouge, qualité très ordi-
aire.

L. 4 pds 2 p.; L. 1 pd 11 p. 8 l.

33. Quatre grandes armoires de *Boulle*, à grandes figures
bronzes dorés, hommes et femmes, fond d'écaille à
ssus de marqueterie à guirlandes de médaille, ouvrant
deux vantaux pleins.

H. 3 pds 6 p.; L. 3 pds.

16. Une grande bouteille, forme de gourde, couleur cire
Espagne, en porcelaine de la première rareté, morceau
deux parties, avec son socle et gorge dorée.

H. 16 p.; L. 8 p.

Deux gaînes, par *Boulle*, nommées gaînes à tabliers, en
rqueterie, cuivre et étain, enrichies de bronze doré.

Deux chimères où dragons, ancienne porcelaine bleu et
lette sur leurs socles en bronze doré.

H. 20 p. environ, compris le socle.

Deux chimères, idem.

Deux forts bahuts, à chimères en bas-relief, avec couvercles surmontés d'un magot, en relief, d'ancien bleu céleste de la Chine, ornés de bronze doré.

Un beau bronze, par *Pigalle*, connu sous le nom de l'*Enfant à la cage*.

Louvre.

7 prairial an V.

17. Un tableau peint sur toile, par *Piazetta*, représentant un *Homme battant de la caisse* ou un *Tambour polonais*, un enfant est près de lui.

H. 30 p.; L. 25 p.

4. Deux grands tableaux en travers, peints sur toile, par *Benedetto Castiglione*, l'un représente un *Marché d'animaux* ou une *Caravane*, l'autre une *Bacchanale de faunes et bacchantes*, dans leurs bordures dorées.

Villot, 163-164.

25 messidor an V.

38. Deux meubles nommés cabinets à trois battants dont deux à panneaux de glaces dont une cassée, et ornés de bronze, de *Boulle*.

H. 5 pds; L. 3 pds.

Du 28 messidor an V.

39. Deux meubles de *Boulle*, ouvrant chacun à deux battans, ornés de bronze doré à figures, représentant les *Saisons*.

2 fructidor an V.

Le portrait à l'huile du *Grand Dauphin*, père de Louis XVI, sous glace et bordure dorée.

11. Un tableau, peint sur toile, par *Solimène*, représentant une *Femme* de grandeur naturelle richement vêtue et vue à mi-corps.

H. 4 pds; L. 3 pds.

Musée de Toulouse.

Un tableau, peint par *Le Nain*, représentant des *Sujets aysans.*

H. 3 pds 1/4; L. 4 pds 1/2.

Louvre, 341.

Un tableau, peint sur bois, par *Godefroid Schalken*, gure à mi-corps, représentant une *Femme qui pèle un itron.*

H. 10 p.; L. 8 p.

29. Un tableau, peint sur bois, par *Théolon*, représenınt une *Vieille femme*, vue à mi-corps.

H. 10 p.; L. 8 p.

32. Un tableau, peint sur toile, par le *C. David*, représ ntant un *Christ en croix.*

H. 10 p.; L. 6 p.

40. Un groupe représentant le *Laocoon et ses fils*, petit odèle.

43. Une grande bouteille d'ancien céladon du Japon à agon de relief, enrichie de bronze.

51. Deux socles de marbre différents, dont un de 8 p. 1/2 ıarré et 3 pds 4 l. de haut, l'autre de 6 p. de haut.

52. Trois gourdes en forme de bouteilles, dans le genre usques.

57. Un tableau, copie par *Carlo Cignani*, du *Titien*, orésentant une *Danaé*, avec une belle bordure dorée.

H. 3 pds 8 p.; L. 5 pds 2 p.

io. Deux vases de porcelaine vert céladon, de forme ale, avec ances et têtes ornées de feuilles de vigne et raisins en bronze doré.

H. 5 p.

AILLES (duc DE), MOUCHY (Philippe DE), maréhal de France, rue de l'Université. — Exécuté le messidor an II.

Le 6 ventôse an VI.

o. Le portrait de *Desjardins*, le sculpteur, et celui de sa ıme, peint sur toile par *Detroy* père.

Par *Rigaud*. — Louvre, 185, et Musée de Caen.

52. Plus un portrait du même nom, en médaillon.

1. Un grand tableau, sujet allégorique, sur *la Paix*, pa *Paul Mathey*, tout troué.

H. 8 p.; L. 10 p.

5. Un portrait à rabat, dans la manière de *Porbus*.

H. 24 p.; L. 18 p.

7. Deux tableaux, l'un représentant un *Saint Pierre*, mi-corps, par *Lanfranc*, l'autre un *Saint François*, pa *Boulogne*.

H. 36 p.; L. 24 p.

Louvre, 1337.

8. Le portrait d'une *Jeune fille*, vue à mi-corps, pa *Champagne*, oval.

H. 30 p.; L. 24 p.

Louvre, Inventaire, 1192.

9. Deux portraits vus en buste, l'un par *Holbein*, repr sentant *Thomas Morus*, l'autre appelé celui de *Rabelai* papier collé sur toile.

H. 14 p.; L. 14 p.

Le *Holbein* est au Louvre, 2719, sous le nom de sir *Richar son Hewell;* le *Rabelais* est à Versailles, 4046.

10. Un tableau représentant l'*Intérieur d'une chambr* par *Tilborch*, des *Causeuses et autres personnages*, nombre de six figures.

H. 16 p.; L. 14 p.

14. Un portrait en buste de l'école du *Titien*, représe tant un *Commandeur de Malte*.

Louvre, 1594 (?).

31. Une table échantillon de laves en marbre mont sur pied en acajou.

32. Une table de *Boulle* à dessins de marquetterie, fond d'écaille en dessins coloriés (dont il manque pl sieurs parties, et le masque en bronze du tiroir), têtes femmes et consoles.

39. Un *Louis XIV* monté en bague d'émail monté sur or, par *Petitot*.

ORLÉANS (Philippe, duc D'), au Palais-Royal. — Exécuté le 16 brumaire an II.

8 ventôse an III.

1. Une figure de *Faune*, en marbre blanc, endormi, de grandeur naturelle, belle copie d'après l'antique, bien conservée, par *Bouchardon*.

Louvre.

2. *Agar dans le désert*, tableau de *F. Mola*, sur cuivre, dans sa bordure.

H. 10 p.; L. 13 p.

Villot, 268.

5 thermidor an IV.

6. La *Présentation au temple*, composition de dix figures, sur bois, de *Bourdon*.

H. 26 p.; L. 23 p.

Louvre, 69.

6 prairial an IV et jours suivants.

17. Le portrait de *Henry IV* (gravé dans la collection du ci-devant Palais-Royal), peint par *Porbus*, sur bois.

H. 14 p.; L. 19 p.

Louvre, 2070 ou 2071.

9. *Hercule jeune au berceau étouffant un serpent*, sur bois, d'*Ant. Carrache*.

H. 6 p.; L. 5 p.

Louvre, 1229.

5. Un portrait d'homme, figure grandeur naturelle et à -corps très ragrandi, école du *Titien*.

H. 4 pds en quarré.

. Un portrait de femme vue à mi-corps, collé sur toile, *Carlet*.

H. 36 p.; L. 18 p.

1. *La Vierge, Jésus et saint Jean*, figure de grandeur naturelle, sur toile très ragrandie, du *Guide*.

H. 33 p.; L. 48 p.

Du 26 prairial an IV.

12. Le portrait en pied d'un *Guerrier cuirassé tenant une épée*, sur toile, de *Vouet*.

H. 6 pds; L. 4 pds 7 p.

13. Le portrait de *Gaston de Foix*, figure en pied, de *Vouet*.

H. 6 p.; L. 4 p.

Par *Ph. de Champagne*. Versailles, 3105.

14. Le portrait du *Régent jeune*, sur toile, de *Rigaud*

H. 50 p.; L. 38 p.

Versailles.

3. Deux tableaux de *Fleurs et animaux*, par *Mignon* sur toile.

H. 18 p.; L. 15 p.

Du 27 prairial an IV.

10. Deux tableaux, sur toile, représentant des *Animaux* et *la création d'Adam et Ève*, que l'on voit dans le lointain, de *Snyders*, ragrandis.

H. 8 pds 1/2; L. 5 pds.

Louvre, 2141.

11. Quatre *Paysages d'architecture et figures*, sur toile de *F. Boucher*.

H. 7 pds 2 p.; L. 4 pds.

18. Le portrait du *Régent en pied et la Parabère*, sur toile, sans bordure, de *Santerre*.

H. 7 pds 4 p.; L. 4 pds 1/2.

Versailles, 3701.

19. *Louis XIII couronné par la Victoire*, sans bordure, de *Ph. de Champagne*.

H. 7 pds; L. 5 pds 4 p.

Louvre, 1937.

20. Un *Louis XIII* en buste, de grandeur naturelle, forme ovale, de *Ph. de Champagne*.

H. 27 p.; L. 22 p.

25. Le portrait d'*Orléans*, condamné, crevé, de *Reynolds*.
H. 7 pds 2 p.; L. 4 pds 1/2.

31. *Sainte Félicité exhortant le dernier de ses enfants au martyre*, sur toile, de *Girault*.
H. 8 pds 8 p.; L. 6 pds 9 p.

33. Le portrait d'*Égalité*, à mi-corps, d'*Ang. Kaufmann*.

Du chateau de Monceaux.

Une figure de *Négresse*, en plomb, versant de l'eau, elle est sans tête.

Par *Houdon*.

Une autre, dans le genre égyptien.

7. Une *Vieille femme*, vue de profil, peint sur bois, par *Michel-Ange*.
H. 11 p.; L. 8 p.

8. Deux tableaux représentant *Différens momens du départ de Loth*, composition de sept à huit figures, par *Paul Véronèse*.
H. 34 p.; L. 43 p.

Villot, 97.

21. *Henri IV représenté en pied à l'âge de quatre ans*, sur bois.
H. 39 p.; L. 24 p.

Versailles, 3282.

35. Le *Régent* et *Henri IV*, chacun en tapisserie des Gobelins, monté sous glaces.
H. 30 p.; L. 24 p.

13 frimaire an VI.

Quatre bustes en marbre blanc et revêtus en marbre de couleur, dont deux colossales représentant *Démosthènes* et un *Empereur*, les deux autres la copie de la *Vénus de Médicis* et une *Femme*.

ORSAY (Marie-Gaspard GRIMOD, comte D'), rue de Varennes. — Émigré.

Du 2 thermidor an V.

73. Une table d'albâtre orientale plaquée, d'environ 40 p. de long, d'une forme ovale allongée, montée sur pivot tournant en fer (le pivot manque).

66. Un buste de femme en bronze sur piédouche.

36. Deux fortes têtes antiques restaurées.

50. Deux bustes médiocres, modernes, d'*Apollon et Diane*.

51. Deux bustes modernes, faits à Carrare, de *Jeunes amazones*.
H. 32 p.

55. Quatre petits bustes modernes à draperie de couleur.

57. Un torse de jeune homme antique.

Un fragment de bas-relief, où est gravé derrière une inscription, de travail moderne.

62. Le buste d'*Alexandre mourant*, copie moderne très bien faite en Italie.

66. Un buste en bronze représentant un *Jeune Faune* de moyenne proportion.

132. Six bustes, dont trois d'hommes et trois de femmes avec draperies de marbre de couleur, le tout de moyenne proportion, piédouches en mauvais état.

133. Deux bustes de femme de marbre rouge antique avec draperies de marbre noir, sur piédouches.

42. Deux bustes, une *Vestale* et tête de *Jeune homme* copie d'après l'antique.

44. Un buste d'ancien personnage.

19. Une petite copie moderne de l'*Hercule de Farnèse*

22. *Apollon* en marbre de Paros, dont le torse est antique; les autres parties restaurées.
H. 40 p.

Deux têtes, l'une représentant une *Jeune fille*, l'autre un *Jeune homme* en terre cuite bronzée.

Du 8 prairial an VI.

84. Une statue et des soldats, en bronze, brisée, petit modèle de *Lemoine*.

65. Un casque de bronze de forme et d'exécution moderne, de couleur de bronze antique.

3. Deux figures antiques représentant *Deux jeunes gens sortant du bain*, de marbre blanc.
H. 48 p.

6. Une figure, statue d'*Apollon antique tenant sa lyre et appuyé sur une portion d'arbre antique*, restauré.
H. 6 p.

9. Une figure de guerrier, appelé *Achille*, en marbre de Paros, dont le principal est antique, 6 p. de haut, la tête est coëffée d'un casque enrichi d'ornements, élevé sur un piédestal plaqué de prime verte, de vert antique et en brèche violette, à chapiteaux et bases en marbre de rapport et encadrement de bronze, morceau moderne exécuté à Rome, imitation du mauvais goût romain où l'on dorait les chairs des statues.
H. 9 p.

18. L'*Antinoüs*, figure antique en marbre solien, restauré.
H. 14 p.

97. Deux bas-reliefs en marbre blanc, l'un représente *Vénus pleurant la mort d'Adonis*, l'autre *Vénus sur les eaux*, ouvrages modernes, bordures de bois doré et sculpté.
H. 16 p.; L. 10 p.

Un du même genre, représentant *le Triomphe de Galathée sur les eaux*.
H. 22 p.; L. 16 p.

96. *Une femme pleurant sur une urne*, exécutée en plâtre, sous sa cage de verre.

123. *Paris quittant Hélène pour aller au combat*, tableau peint par *Vien* à Rome en 1779.
H. 10 pds; L. 8 pds 7 p.

124. *Henry IV rencontrant Sully blessé que l'on porte sur un brancard*, composition de seize figures, par *Vincent*, en 1786.

H. 9 p.; L. 6 p.

Musée d'Amiens.

134. Une *Vasque*, de rouge antique, cassé en travers.

Diam. 19 p.

135. Une console à masque d'homme en bronze doré, par *Boulle*.

136. Une *Porte de ville*, flanquée et surmontée de tourelles, exécuté en liège.

137. Deux coqs et deux poules exécutés en cire, sous cage de verre.

PENTHIÈVRE (le duc DE), château d'Anet.

4 germinal an II.

21. *La Mère de Coriolan aux pieds de son fils*, composition de treize figures, sur toile, du *Guerchin*.

H. 9 pds 6 p.; L. 8 pds.

Musée de Caen.

5. Le *Combat des Sabins et des Romains*, composition de dix figures, du *Guerchin*.

Louvre, 1146.

6. Les *Adieux de Priam et d'Hector*, figures de grandeur naturelle, effet de nuit, du *Guerchin*.

Musée de Marseille.

16. La mort d'*Antoine et de Cléopâtre*, riche composition d'*Alexandre Véronèse*.

Louvre, 1560.

22. *Remus et Romulus trouvés par Faustule*, composition de treize figures, sur toile, *Pietre de Cortone*.

H. 9 pds 6 p.; L. 8 pds.

Louvre, 1165.

23. L'*Enlèvement d'Hélène par Paris*, belle composition du *Guide*.

Louvre, 1456.

24. *Camille qui fait battre de verges le Maître d'école*, du *Poussin*.

H. 9 pds 6 p.; L. 8 pds.

Louvre, 725.

16. Une *Charité romaine*, de forme ronde, dans sa bordure dorée, par *Velasquez*.

18. Une *Charité romaine*, peinte sur toile, par *François Lucas*, sous la figure d'une femme et trois enfants.

Un bas-relief en bronze, figure colossale, *Diane de Poitiers avec des animaux, chiens, cerfs, sangliers, etc.*, fait par *Jean Goujon*.

Louvre.

2. Un *Gladiateur* en bronze, de grandeur plus que naturelle, d'après l'antique, restauré et mutilé, sabre cassé.

21 brumaire an V.

Un *Cerf et quatre chiens en bronze*, de grandeur plus que naturelle, et les accessoires.

Louvre.

26 prairial an V.

9. Une *Sainte-Famille, la Vierge, Jésus et Jean*, sur oile, d'*Augustin Carrache*.

H. 4 pds 1/2; L. 3 pds.

Du 7 prairial an V.

11. Quatre tableaux représentant des portraits de *Moines t cardinaux*, sur toile, en rond, du *Titien* et *Tintoret*.

Diam. 4 pds.

1. L'*Intérieur d'une cuisine*, sur toile, de *J. Bassan*.

H. 6 pds; L. 4 pds.

Musée de Bruxelles.

2. *Sizara*, sur toile, en quarré.

H. 4 pds 1/2.

3. Un *Repos en Égypte*, composition de cinq figures, *Stella*.

H. 34 p.; L. 30 p.

4. Un portrait de *Jeune homme avec une main*, du *Tintoret.*

Diam. 40 p.

7. *Auguste qui fait fermer le temple de Janus*, de *Carle Maratte.*

H. 9 pds; L. 5 pds.

Musée de Lille.

8. *Auguste répudiant Clodia et épousant Calpurnie*, de *Pietre de Cortonne.*

H. 9 pds; L. 5 pds 1/2.

Musée de Lyon.

10. Un *Homme et deux enfants* du *Moïse tenant les tables de la loi*, sur toile, d'après *Raphaël.*

H. 7 pds; L. 6 pds 1/2.

12. *Angélique et Médor*, sur toile.

Diam. 4 pds.

13. *Esther devant Assuérus*, composition de quatre figures à mi-corps, sur toile, d'après *Alexandre Véronèse.*

H. 4 pds 3 p. quarré.

14 *bis. Agar dans le désert*, même grandeur, d'après *Carlo Cignani.*

Didon sur le bûcher, figure de grandeur naturelle, sur toile, d'*Andréa Sacchi.*

H. 4 pds quarré.

15. Quatre portraits de forme ovale, vêtus d'habillements fourrés, avec les mains, sur toile, du *Titien*, *Paul Véronèse* et du *Tintoret.*

H. 4 pds; L. 3 pds.

17. *La Sibylle de Cumes qui prédit à César la venue du Christ*, de *Pietre de Cortonne.*

Musée de Nancy.

19. Les *Filles de Jétro*, du *Caravage.*

20. La *Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après *Vandyck.*

25. *Salomon sacrifiant aux Idoles*, composition de douze figures, sur toile, de *Bourdon.*

H. 4 pds 9 p.; L. 4 pds 6 p.

Louvre, 65.

26. Un *Repas de sept paysans*, sur bois, de *Van Hel-*
ond.

H. 11 p.; L. 14 p.

30. Une *Danse de femmes dans un palais d'architecture*,
r toile, par *Le Poussin.*

H. 36 p.; L. 54 p.

31. *Sainte Cécile jouant de l'orgue*, à mi-corps, sur toile,
Guerchin.

H. 5 pds 5 p.; L. 3 pds 8 p.

Villot, 60.

35. Deux grands vases de porcelaine de la Chine pou-
nt servir de fontaine, surmontés de lions.

Du 5 prairial an VI.

. Deux grands canapés, tapisserie des Gobelins, avec
rs housses de taffetas cramoisis, les bois sont dorés,
ied d'un canapé est cassé.

Huit grands fauteuils de même tapisserie, les housses
nême que les canapés, les bois sont dorés.

Deux écrans de même, d'un côté en damas cramoisi,
avec housse et l'autre point.

es cornes d'un cerf qui faisait partie d'un monument
Diane de Poitiers.

. Le *Cardinal de Richelieu*, portrait en pied, sur toile,
e d'après *Ph. de Champagne.*

7 pds; L. 5 pds.

L'*Automne*, sur toile, de *J. Bassan.*

32 p.; L. 36 p.

Le portrait de *Louis XIII*, dit *de Champagne.*

SAINT-MAURICE (Charles-Paul-Jean-Baptiste BOU GEOIS-VIALARD DE), ex-conseiller au Parlement Paris, rue Vivienne. — Émigré.

6 prairial an V.

Saint Jean, vu en buste, forme ovale sur bois, par *Giorgione*.
H. 16 p.; L. 13 p.

Une *Vierge les mains croisées sur la poitrine*, ragra sur cuivre, par l'*Albane*, dans sa bordure.
H. 11 p.; L. 9 p.

2. Une *Sainte-Famille*, composition de quatre figu sur bois, école de *Michel-Ange*.
H. 15 p.; L. 11 p.

84. La *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, sur cui sur l'école du *Carrache*, dans sa bordure.
H. 8 p.

Sainte Cécile et un ange, figures à mi-corps, sur t de *Pietro Genovese*.
H. 20 p.; L. 30 p.

Du 26 prairial an V.

4. Un *Sacrifice*, sujet de l'histoire sacrée, compos de trois figures, de *Le Sueur*, dans sa bordure dorée
H. 40 p.; L. 30 p.

13. Deux sujets de *Cincinnatus*, l'un où il est c pour combattre les ennemis de sa patrie, l'autre lors revient, de *Simon Vouet*, dits de *P. Poerson*, dans bordures dorées.
H. 46 p.; L. 35 p.

La *Vierge, l'Enfant Jésus*, sur toile, copie du *Po*
H. 16 p.; L. 32 p.

1. L'*Annonciation de la Vierge*, peint sur toile, co sition de trois figures, école italienne.
H. 24 p.; L. 18 p.

2. Une *Sainte-Famille*, composition de quatre figures, école italienne.

H. 10 p.; L. 15 p.

8. Un *Combat naval*, dans le genre flamand, peint sur oile, par *Sturk*.

H. 35 p.; L. 49 p.

Louvre, Inventaire, 1069.

9. Une *Marine et rochers*, de *Vernet*, de sa première anière.

H. 44 p.; L. 57 p.

12. Le *Christ guérissant les aveugles*, composition de x figures; ce tableau, peint par le *Bourdon*, est très usé les chairs brunes.

H. 41 p.; L. 58 p.

14. *Borée enlevant Orithye*, composition de quatorze ures.

H. 28 p.; L. 36 p.

:5. Un *Marché sur une place publique de Rome*, peint *Lingelbach*.

H. 35 p.; L. 31 p. 1/2.

Louvre, 2447.

7. Un tableau représentant des *Ruines avec des femmes bains*, par *Bartholomé*.

I. 14 p.; L. 17 p.

. Deux tableaux du même genre, plus noirs et très , peints sur toile, faisant pendants.

. 12 p.; L. 15 p.

. Une table, représentant une *Perspective d'église*, te par le vieux *Neeffs*.

19 p.; L. 23 p.

Une esquisse de plafond, dans le genre de *Lemoine*, sentant l'*Olympe*, peint sur toile.

23 p.; L. 17 p.

ouvre, 535.

Deux esquisses de *Paysages*, peintes par *Lemoine*, oile.

H. 14 p.; L. 23 p. 1/2.

22. Un *Homme se reposant auprès d'un cheval blan* dans le genre flamand, très usé, peint sur bois.

H. 11 p. 1/2; L. 9 p.

24. Deux *Marines*, dans le genre de *Van de Velà* tableaux très usés, faisant pendant.

H. 16 p.; L. 19 p.

25. Copie d'après *Mieris*, représentant une *Femme da sa chambre allaitant son enfant*, accompagnée de tr autres figures, peint sur bois.

H. 15 p.; L. 12 p.

Louvre, 2472.

26. Deux tableaux faisant pendants, dans le genre *Ruysdaël*, dont les figures sont faites par *Fragonard*, pei sur bois.

H. 19 p.; L. 25 p.

Le *Christ mort avec des anges*, sur toile, de l'école lienne.

8. *Saint Jean.*

H. 26 p.; L. 20 p.

18. *Saint Jean dans sa jeunesse, avec son agneau*, toile.

H. 26 p.; L. 22 p.

56. Un *Rosaire et un possédé*, copie sur toile.

H. 26 p.; L. 15 p.

59. Un *Saint André*, composition de huit figures *Jordaens*.

H. 17 p.; L. 20 p.

63. *La Vierge, l'enfant Jésus et trois anges*, sur t de *Castelli*.

H. 20 p.; L. 15 p.

76. Un *Saint André*, sur toile, d'après *Calabrese*.

H. 12 p.; L. 15 p.

90. Une *Sainte Famille*, composition de quatre fig copie du *Poussin*.

101. Deux *Têtes d'enfant*, de forme ovale, l'une attribuée à *Van Dyck*, l'autre au *Corrège*.

H. 15 p.; L. 12 p.

103. La *Vierge* et la *Madeleine*, vues en buste, sur toile, de *Daniel de Volterre*.

H. 20 p.; L. 14 p.

Musée de Rouen (?).

106. La *Bénédiction du pain par le Christ*, figures vues à mi-corps, sur cuivre, de *Carlo Dolci*.

H. 12 p.; L. 9 p.

Louvre, 1270.

177. Trois esquisses, *Salomon sacrifiant aux idoles*, *le Martyre du Guerrier*, de peu de valeur.

5,900 dessins de l'École d'Italie, en quinze portefeuilles.

1,804 dessins de l'École flamande, hollandaise, en six portefeuilles.

2,340 dessins de l'École française, en dix portefeuilles, parmi lesquels dix-sept du *Poussin* sont compris.

31 feuilles chinoises à gouache, en un portefeuille.

32 dessins de *Claude Lorrain*, en un volume relié.

13 dessins de *Le Sueur*, en un portefeuille.

31. Dessin frise de bacchanale.

34. Un *Hyver*, à l'encre de la Chine, de *Rodemaker*.

35. Une des *Dunes*, de *Van Goyen*.

37. Une *Femme assise les mains jointes*, sur vélin, de *Vischer*.

Tous ces dessins sont encadrés, montés sous verre.

Du 5 thermidor an IV.

Un *Enfant*, étude de *J.-B. Greuze*, sur toile.

15, 16 et 18 prairial an IV.

1,070 dessins de l'école d'Italie, dans quatre porte-feuilles.

638 dessins de l'école d'Italie, dans trois portefeuille

522 dessins de l'école flamande, dans trois portefeuille

264 dessins de l'école française, dans deux portefeuille

PESTRE-SENEF (Hyacinthe-Louis-Joseph, comte DE), rue Saint-Honoré. — Émigré.

5 thermidor an IV.

56. Deux sujets des *contes de Lafontaine*, par *Subleyr*
H. 10 p.; L. 8 p.
« L'un de six figures, l'autre de trois » (reg. A).
Louvre, 860 et 862.

58. Le buste d'une *Jeune femme coëffée d'un chap de paille*, avec plumes, ajustée d'un fichu, et d'un mar let noir, sur bois, de *Greuze*, avec bordure.
H. 16 p.; L. 14 p.

14. Un tableau par *Everdingen*, en hauteur, *pays avec chute d'eau sur le devant*, orné de trois figures, d un *Homme qui pêche*, sur toile, avec bordure.
H. 24 p.; L. 20 p.
« De *Ruysdaël* » (reg. A).

21. Un tableau de *Weenix*, représentant *une perd et divers ustensiles de chasse* posés sur une table marbre.
H. 21 p.; L. 16 p.

37. Une *Petite marine*, par *Vlieger*, ornée de fig et barques de pêcheurs, sur bois, avec bordure.
H. 12 p.; L. 13 p.

38. Une autre *Marine*, de *Sturck*, ornée de vaiss et de figures, sur toile, collée sur bois.
H. 9 p.; L. 15 p.

31. La *Vue extérieure d'une hôtellerie*, de *Ph. Wouvernans*, sur la gauche du tableau, on voit un groupe de cavaliers, une femme sur un cheval, parlant à un palefrenier qui fait abreuver un cheval blanc, à droite est un groupe de trois chiens, sur bois, avec bordure.

H. 13 p.; L. 12 p.

Louvre, 2630.

33. Un tableau de *A. van Ostade*, sur bois, composition de quatre figures, trois hommes et une femme, sur le devant, un fumeur assis, plus loin, deux joueurs au trictrac, avec bordure.

H. 10 p.; L. 8 p.

Louvre, 2500.

15. Un autre *Paysage*, chaumière, sur un terrain élevé près d'un chemin où se voit un chariot et quelques figures, par *Adrien Van de Velde*, sur bois.

H. 12 p.; L. 15 p.

Louvre, 2594 (?).

13. Un tableau de *Van der Meer*, *Paysage et Vue de rivière*, avec fabrique et chaloupe, et trois vaches, sur la gauche, sur bois.

H. 18 p.; L. 30 p.

35. Deux *Paysages* de *Wynants*, en hauteur sur bois, avec figures et animaux et fabriques, avec bordures.

H. 14 p.; L. 18 p.

13 thermidor an IV.

8. Un tableau de *Ferdinand Bol*, représentant un *Porte-drapeau*, figure de forte proportion, vu à mi-corps de trois quarts, avec moustaches et chapeau à plumes, ayant la main droite appuyée sur le côté, sur toile, avec bordure.

H. 3 pds 1/2; L. 2 pds 9 p.

6 prairial et jours suivants an V.

8. Le *Triomphe de Neptune et Amphitrite sur les eaux*, composition de quatorze figures principales, sur bois, de *D. Téniers*.

H. 11 p.; L. 10 p.

7. *Vue de rivières*, avec chaloupes ornées de figures e animaux sur le devant, sur bois, avec bordure.

H. 14 p.; L. 22 p.

26. Une *Mer calme*, ornée de vaisseaux et chaloupes avec figures, sur bois, de *W. van de Velde*, avec bordure

H. 17 p.; L. 15 p.

Louvre, 2600.

22. *Vue d'une côte montagneuse*, sur la droite, ave fabriques au-dessus ; le devant est occupé par un cavalie sur un cheval blanc à qui un homme remonte l'étrier précédé d'un mulet et d'une meute de chiens; sur l gauche, on voit sur un terrain élevé deux fauconniers de *Carle Dujardin*, sur toile collée sur bois, avec bor dure dorée.

H. 18 p.; L. 15 p.

45. *Paysage* et *Vue de rivière*, avec figures et animaux sur toile, de *Van der Hagen*, avec bordure dorée.

H. 9 p.; L. 12 p.

Louvre, 2381.

7 prairial.

1. Douze tableaux représentant différens points de *Vu de Venise*, par *Canaletto*, dans leurs bordures dorées.

H. 24 p.; L. 36 p.

27 prairial.

2. Une *Nomination d'un cordon-bleu*, par *Panini*, su toile, dans sa bordure.

H. 38 p.; L. 36 p.

Musée de Caen.

3. Un tableau de *Panini* représentant une *Place publiq de Rome*, orné de figures, sur toile.

H. 26 p.; L. 36 p.

4. Un tableau, *Vue de Venise*, par *Gasparo.*

H. 23 p.; L. 36 p.

9. Un tableau, de *Jacques van Loo*, représentant u

Femme nue, vue plus qu'à mi-corps, avec draperie blanche et noire.

H. 3 pds 15 p.; L. 2 pds 1/2.

Louvre, 2452.

10. Un tableau, paysage orné de figures, sujet de *Rendez-vous de chasse*, composition de cinq figures principales sur la gauche, où se voit un cheval et une meute de chiens, peint sur bois.

H. 3 pds 4 p.

11. Deux tableaux, portraits d'homme et de femme, vus plus qu'à mi-corps, vêtemens noirs et fraise au col, peints sur bois.

30. Un *Sujet d'histoire romaine*, grande composition de *Nicolas Loir*, avec bordure.

H. 3 pds; L. 4 pds.

43. Deux paysages et figures de *Breughel*, sur bois.

H. 5 p.; L. 7 p.

50. Un sujet de trois figures de *Moni*, dont un *Enfant qui déniche un oiseau*, sur bois.

H. 12 p.; L. 9 p.

Louvre, 2476.

POIX (le prince DE), rue de l'Université. — Émigré.

25 messidor an V.

1. Une coupe incrustée en argent doré, avec son couvercle surmonté d'un Neptune en relief, l'intérieur enrichi d'émail et gravé, représentant *Saint Georges*, et sujets de chasse aux fêtes féroces.

POULPRIS (Catherine-Françoise de CASTAGNIER, marquise DE), rue de l'Université. — Émigrée.

1. Deux tableaux, de deux figures chacun, servant de dessus de portes, représentant des portraits de *Peintres dans leurs ateliers*, demi-figures de grandeur naturelle, dans le genre de *Rigaud*.

Louvre, 786 et 787.

PUYSÉGUR (Jean-Auguste DE CHASTENET DE), ex-archevêque de Bourges, rue Saint-Dominique. — Émigré.

4 germinal an III.

16. Un beau dessin de *La Hire*, sujet du *Christ*.

PUYSÉGUR (Jacques-Maxime-Paul DE CHASTENET, comte DE), rue Saint-Dominique, nº 99. — Émigré.

14. Un dessin de tête par *Michel Corneille*.

SAINT-VINCENT (Pierre-Augustin ROBERT DE), ex-conseiller au Parlement de Paris, rue Hautefeuille. — Émigré.

26 prairial an V.

5. Le portrait de *Santeuil*.
Versailles, 2906.

4. Une *Assemblée de la Sorbonne*, petit tableau.
(Par *Ter Borch*.) Louvre, 2590.

ROQUEFEUIL (Louis-Jules-Philippe DE), ex-lieutenant-colonel, rue Saint-Dominique. — Émigré.

7 prairial an V.

4. Une *Marine*, peinte sur toile, genre hollandais.
H. 2 pds; L. 2 pds 10 p.

SAINT-JUIRE (Marie-Renée-Louise-Élisabeth THOREAU, veuve DE), rue Pavée. — Exécutée le 4 thermidor an II.

3. Un tableau représentant *la Samaritaine*, sur toile, copie d'après *Le Poussin*.
H. 18 p.; L. 24 p.

TESSÉ DE FROULAY (le comte), grand d'Espagne, maréchal de camp, écuyer de la Reine, rue de Varennes. — Émigré.

10 germinal an III.

17. Un grand tableau par un jeune artiste, *Desmarais*, de Rome, composé de deux figures, un *Philosophe et un jeune homme*.

THIROUX DE MONDÉSIR (Pierre), rue des Quatre-Fils. — Émigré.

3. Deux tableaux représentant des *Vues de Venise*.
H. 2 pds; L. 3 pds.

THUISY (Jean-Baptiste-Charles GOUJON, marquis DE), rue Guénégaud. — Émigré.

7 prairial an V.

1. Tableau représentant un *Repos en Égypte*, sur cuivre, de *Bartholomé* (*Breemberg*), dans sa bordure.
Villot, 50.

TURATY, château de Sceaux. — Émigré.

2. *Loth et ses filles*, proportion de grandeur naturelle, dans le genre de *Guerchin*.
H. 4 pds; L. 4 pds 8 p.

Un portrait d'un *Magistrat en robe rouge et noire*, peint sur bois, par *Philippe de Champagne*, avec bordure.
H. 5 pds 1/2; L. 5 pds.

Isabelle de France, fille de Philippe le Bel, mariée en 1308.
H. 10 p.; L. 7 p.
Versailles, 3032.

Portrait de *Jeanne de Navarre*, fille unique de Henri, roi de Navarre, genre de *Champagne*, peint sur ardoise.
H. 10 p.; L. 7 p.
Versailles, 3029.

Un portrait d'homme costume de *François Ier*, peint sur bois, dans le genre de *Porbus*.

H. 11 p. 1/2; L. 8 p. 1/2.

VALENTINOIS (le comte DE), rue de Varennes. — Émigré.

Un cheval de bronze, avec son pied en bois et son socle.

NETTANCOURT-VAUBECOURT (le marquis DE), quai Voltaire. — Émigré.

8 germinal an III.

2. La *Vierge*, l'*Enfant Jésus* et *Saint Jean*, d'après *Le Guide*, sur cuivre.

H. 10 p.; L. 7 p.

VERGENNES (GRAVIER, vicomte DE), colonel d'infanterie, exécuté le 6 thermidor an II, rue des Petits-Augustins. — Émigré.

2 fructidor an V.

Deux *Portraits* sous glaces, avec cadres dorés.

1. Trois tableaux représentant différents points de *Vue de la ville de Constantinople*, peints sur toile, avec bordures.

H. de deux 6 pds 8 p.; de l'autre, H. 3 pds sur 4 pds.

2. Un tableau, *Point de vue* aussi de *Constantinople*.

H. 20 p.; L. 48 p.

3. Deux tableaux, de quatre figures chaque, représentant une *Sultane à sa toilette*, avec bordure.

H. 3 pds; L. 4 pds.

4. Trois autres petits tableaux, *Femmes turques* et *Une ambassade*, deux faisant pendants, de 13 p. sur 10 p., et l'autre de 18 p. sur 24 p.

5. Un tableau représentant *Rome moderne*, composition de plus de vingt figures principales, peint sur toile.
H. 6 pds; L. 5 pds.

6. Un tableau représentant une *Sultane*, sur toile.
H. 4 pds; L. 3 pds.

11. Deux tableaux, portr. de *Louis XV* et de *Louis XVI*, en pied, sur toile.
H. 4 pds 1/2; L. 3 pds 3 p.

12. Deux tableaux, au pastel, dont l'un représente le portrait de *Gustave III*, sous glace, avec bordure.
H. 3 pds; L. 2 pds.

L'autre portrait d'homme.
H. 24 p.; L. 19 p.

VILLEDEUIL (Laurent DE), ex-contrôleur général des finances, place de l'Indivisibilité. — Émigré.

Un tableau représentant *d'Artois*, dans sa bordure dorée.

VILLEQUIER (Louis-Alexandre-Céleste D'AUMONT, duc DE), ex-premier gentilhomme de la Chambre, rue Neuve-des-Capucines. — Émigré.

Le 3 ventôse an V.

2. Une grande niche en marqueterie, dessins et trophées de chasses et de vendanges, à pilastres, le ceintre couronné d'une agraffe, un socle à consoles et à panneau représentant des fruits en relief, avec vases à godrons en lapis, améthyste, jaspe, marbre de Sicile, etc.
Le soubassement de la niche est décorée de huit tableaux aussi en relief, de même genre que le précédent.
Cinq autres en pierre de Florence, le corps encadré de bronze et divisé en cinq panneaux, de marqueterie, cuivre et étain, ainsi que la niche.
H. 11 p.; L. 6 p. 1/2.

3. Une copie du *Jeune faune, jouant de la flûte*, par un artiste moderne.

H. 4 pds.

29 prairial an V.

5. Une urne cinéraire antique ou vase de marbre blanc à masques de femme et à rinceaux de feuilles, avec couvercle.

H. 24 p.; Diam. 20 p.

7. Deux grandes armoires forme de cabinets de genre d'architecture à quatre colonnes torses enrichis de branches de vignes, de raisins et feuilles en bronze doré avec trophés, moulures et ornements, le fronton enrichi de Renommées en plâtre et autres accessoires élevés sur des griffes de lion.

H. 12 pds; L. 6 pds 1/2.

VINTIMILLE (Charles-François-Gaspard-Fidèle, marquis DE), rue du Bac. — Émigré.

18 brumaire an III.

Un tableau, peint sur toile par le *Caravage*, représentant un *Concert*.

H. 4 pds; L. 5 pds.

Louvre, 1123.

8. Une tête d'homme, sur toile, de *Grimoux*.

H. 27 p.; L. 32 p.

« Portrait d'*Aved* » (Reg. A).

Louvre, 385 (?).

11. *Le Déluge*, sur toile, première manière vénitienne du *Poussin*.

H. 27 p.; L. 76.

16. La *Bénédiction des poissons*, de l'*Espagnolet*.

H. 3 pds 10 p.; L. 4 pds 8 p.

19. *Noé offrant un sacrifice en sortant de l'arche*, du *Poussin*.

H. 26 p.; L. 34 p.

Objets dont les propriétaires sont inconnus.

Deux dessins au lavis, l'un représentant la *Vue perspective du port de Vendres.*

H. 3 pds; L. 22 p.

L'autre, la *Vue du nouveau port de Vendres et des environs,* sous verre et cadres dorés.

Une petite table chantournée, ouvrage de *Boulle,* garni d'ornements en bronze doré, avec son dessus de marbre de brèche d'Alep.

H. 3 pds; L. 1 pd 1/2.

TABLE.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

DOCUMENTS PUBLIÉS DANS CE VOLUME.

Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.



MÉLANGES

OFFERTS A

M. HENRY LEMONNIER

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR HONORAIRE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

ET A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

MAÎTRE DE CONFÉRENCES

A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE SÈVRES

PAR

LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

SES AMIS ET SES ÉLÈVES

PRÉFACE

DE M. ERNEST LAVISSE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Ouvrage illustré de 21 reproductions hors texte



PARIS

ÉDOUARD CHAMPION

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

Tél. Gobelins : 28.20

1913

MÉLANGES

OFFERTS A

M. HENRY LEMONNIER





MÉLANGES
OFFERTS A

M. HENRY LEMONNIER

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR HONORAIRE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
ET A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS
MAÎTRE DE CONFÉRENCES
A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE SÈVRES

PAR

LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
SES AMIS ET SES ÉLÈVES

PRÉFACE
DE M. ERNEST LAVISSE
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Ouvrage illustré de 21 reproductions hors texte



PARIS
ÉDOUARD CHAMPION
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)
Tél. Gobelins : 28.20
1913

LISTE DES COLLABORATEURS.

MM.

Émile Bertaux.
André Blum.
Gaston Brière.
Léon Deshairs.
Henri Focillon.
André Fontaine.
Paul Fromageot.
ean Guiffrey.
ules Guiffrey.
Louis Hautecœur.
René Jean.
Raymond Kœchlin.
ean Laran.
Ernest Lavisse.
ean Locquin.
Gustave Macon.
Émile Mâle.
Conrad de Mandach.
Henry Marcel.
Pierre Marcel.
Jean-J. Marquet de Vasselot.
Henry Martin.
André Marty.
Robert Michel.
Camille-G. Picavet.
André Pirro.
Paul Ratouis de Limay.
Gabriel Rouchès.
Alphonse Roux.
Charles Saunier.
René Schneider.
Henri Stein.
Maurice Tourneux.
Alexandre Tuetey.
Paul Vitry.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS.

La Société de l'Histoire de l'Art français.

MM.

Paul Alfassa, attaché au Musée des Arts décoratifs.

Asher.

Alphonse Aulard, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Édouard Aynard, de l'Institut, député du Rhône.

L. Barrau-Dihigo, bibliothécaire et chargé de conférences à la Sorbonne.

Edmond Barthélemy.

Jules Belleudy, trésorier-payeur général d'Eure-et-Loir.

Mlle Belugou, directrice de l'École normale supérieure de Sèvres.

Maurice Bernard, bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Université de Paris.

Émile Bertaux, conservateur du Musée André, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.

Bibliothèque de la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Bibliothèque de l'Institut de France.

Bibliothèque de la ville de Lyon.

Bibliothèque de la ville de Troyes.

Victor Blavette, architecte en chef des bâtiments civils et Palais nationaux.

André Blum.

Georges Bomier, sous-directeur de l'École nationale des Beaux-Arts.

MM.

Carlo Bourlet, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts et au Conservatoire des Arts et Métiers.
Gaston Brière, attaché au Musée de Versailles.

René Charlier.
Paul Chevreux, inspecteur général des Archives et Bibliothèques.
Camille Couderc, conservateur-adjoint à la Bibliothèque nationale.
Jules Coutan, de l'Institut, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.
Alfred Croiset, de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Paris.

Antonin Debidour, professeur à la Faculté des lettres de Paris.
L. Delaruelle, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse.
Louis Demonts, attaché au Musée du Louvre.
Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs.
André Dezarrois.
Direction générale de l'Enseignement de Tunis.
Jacques Doucet.
Georges Dumas, professeur à la Faculté des lettres de Paris.
Mlle Duportal.
Ernest Dupuy, inspecteur général de l'Instruction publique.
René Durand, chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris.

Maurice Fenaille.
André Fontaine, inspecteur d'Académie.
Gustave Fougères, directeur de l'École d'Athènes.
Comte Foy.
Émile Friant, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.

L. Gallois, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

MM.

Paul Girard, de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Charles Girault, de l'Institut.

Gustave Glotz, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Louis Guérin.

Jean Guiffrey, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Jules Guiffrey, de l'Institut, administrateur honoraire de la Manufacture des Gobelins.

Émile Haumant, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Henri Hauvette, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Edmond Huguet.

A. Hustin, secrétaire général de la questure du Sénat.

James-H. Hyde.

Paul Jolis, conservateur-adjoint à la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.

Lucien Jouby.

Raymond Kœchlin, président de la Société des Amis du Louvre.

Paul Lacombe, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque nationale.

Charles-V. Langlois, directeur des Archives nationales.

Gustave Lanson, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Pierre Lavallée, conservateur de la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.

Ernest Lavisse, de l'Académie française, directeur de l'École normale supérieure.

Georges Lecomte, vice-consul de France.

Abel Lefranc, professeur au Collège de France.

Eugène Lelong, chargé de cours à l'École des chartes.

P.-A. Lemoisne, bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

Robert Lemonnier.

Paul Leprieur, conservateur au Musée du Louvre.

Pierre Lespinasse, substitut à Castres.

MM.

L. Lévy-Bruhl, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Jean Locquin, docteur ès lettres.

Ferdinand Lot, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Henri Maistre.

Émile Mâle, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Pierre Marcel, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.

Frantz-Marcou, inspecteur général des Monuments historiques.

Edgard Mareuse.

Jean-J. Marquet de Vasselot, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Fernand Mazerolle, conservateur du Musée de la Monnaie.

Luc Olivier Merson, de l'Institut.

Louis Metman, conservateur du Musée des Arts décoratifs.

André Michel, conservateur au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre.

G. Milhaud, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Georges Morel, inspecteur général honoraire de l'Instruction publique, directeur honoraire de l'Enseignement secondaire.

Léon Morel, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Auguste Pécoul.

Alfred Pereire.

Claude Perroud, recteur honoraire.

Charles Petit-Dutaillis, recteur de l'Université de Grenoble.

Charles Pfister, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Edmond Pottier, de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre et à l'École nationale des Beaux-Arts.

MM.

René Poupardin, secrétaire de l'École des chartes.
Denys Puech, de l'Institut.

André Ramet, directeur de la *Revue de l'Art chrétien.*
Paul Ratouis de Limay, secrétaire de la Société de l'Histoire de l'Art français.
Émile Renard, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.
De Ribes.
Jean Richer.
Eugène Richtenberger, receveur des Finances à Paris.
Romain Rolland.
Gabriel Rouchès, bibliothécaire à l'École nationale des Beaux-Arts.
Alphonse Roux, professeur au collège de Pontoise.

Henri Stein, conservateur-adjoint aux Archives nationales.
Victor de Swarte, critique d'art.

Jean Terquem.
Antoine Thomas, de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.
Maurice Tourneux.

Gabriel Vauthier, professeur au lycée Janson de Sailly.
Paul Verwaest, secrétaire du Conseil supérieur de l'Instruction publique.
Edmond Villemsens.
Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Professeur Warburg, Hambourg.

PRÉFACE

A HENRY LEMONNIER.

Mon cher Ami,

Tes élèves m'ont demandé une préface à ce volume de Mélanges *qu'ils ont composé en ton honneur. Ils attendent évidemment que je parle de toi, sachant bien que personne ne peut le faire en meilleure connaissance de cause.*

Il y a cinquante et quelques années, nous étions assis sur les bancs du lycée Charlemagne, une maison où beaucoup travaillaient; nous étions de ceux-là. Au sortir du lycée, nous prîmes des voies différentes. Tu t'inscrivis à la Faculté de droit : allais-tu devenir avocat? Mais, en même temps, tu étais élève à l'École des chartes : serais-tu archiviste?

Une intime vocation te conduisit à l'agrégation d'histoire, au doctorat et à l'enseignement.

Nous nous retrouvâmes alors. Il faut croire que

nous avions senti tous les deux les défauts de l'éducation qui nous a été donnée, car nous avons été de ceux qui travaillèrent à la réformer. Nous avons désiré un enseignement secondaire moins formel, moins encombré d'exercices pour apprendre à dire, soucieux d'apprendre à réfléchir et à penser par soi-même. En histoire, nous détestions le pêle-mêle et le fatras où se perdait l'essentiel; nous désirions que l'histoire fût véritablement la magistra vitæ *en faisant comprendre et sentir la vie. Ensemble aussi, nous avons souhaité que la Sorbonne, solennelle, monologuant devant des auditoires anonymes où les jeunes têtes apparaissaient si rares, appelât la jeunesse, créât l'étudiant en lettres, personnage inconnu, lui assurât chez elle une place privilégiée, le fît parler, lui enseignât par la pratique les méthodes de travail, et lui transmît l'outil.*

Mon cher Ami, ç'a été une de mes plus grandes joies que de t'avoir introduit dans la Sorbonne nouvelle en te présentant pour me suppléer pendant un congé que je dus prendre.

Il arriva ce que j'avais espéré. Une fois que la Sorbonne eut fait ta connaissance, elle voulut te garder. Chez nous, on sait apprécier un homme qui, comme toi, aime son devoir, ne croit jamais l'avoir fait tout entier, s'en inquiète et s'en trouble; et quand cet homme est modeste, aimable, de belle humeur, il

reçoit l'hommage d'une sympathie unanime, unanime à la lettre, mon cher Ami.

*Donc, sur la proposition de la Faculté, le Conseil de l'Université créa pour toi un cours d'*Histoire de l'art moderne, *qui ensuite devint une chaire.*

Tout était à faire pour cet enseignement nouveau. Quelque place et quelque argent lui étaient attribués; tu te mis à l'œuvre : tu as organisé notre petit musée de moulages; tu as composé une bibliothèque et une collection de gravures et de photographies. Pendant des heures et des heures, tu as tenu dans tes mains des centaines et des centaines de livres et de pièces; tu les as classés, déclassés, reclassés, catalogués, jamais content tout à fait, car tu n'es jamais tout à fait content de ce que tu fais.

Tu habitais ton cabinet de professeur, près de la bibliothèque et de la salle de conférences, à portée des documents et des étudiants, le vrai milieu professoral. Qui avait affaire à toi te trouvait toujours. Tu as été un patient directeur de travaux par l'enseignement de tes conférences et par le tête-à-tête avec les étudiants. Et les étudiants te suivaient dans ce vaste amphithéâtre Richelieu, tout rempli d'un grand public, habitué par nous au sérieux de l'enseignement supérieur.

Toutes les joies de notre métier, tu les as donc con-

nues : recherches, direction du travail de recherches, enseignement intime, enseignement public.

Mais, un jour, l'acte de ta naissance avertit l'administration que ta soixante-dixième année était venue. Tu ne sentais pas en toi la vieillesse, et personne ne la sentait à la Sorbonne, non plus à l'École des beaux-arts, ni à l'École normale de Sèvres; car il faut que je dise au moins en passant que tu fus, dans ces deux grandes maisons, un maître qu'on aima autant qu'à la Sorbonne, pour les mêmes raisons. Mais l'acte de naissance était là...

Par privilège spécial, les membres de l'Institut ne sont vieux qu'à soixante-quinze ans, mais tu n'étais pas membre de l'Institut. Les titres ne te manquaient pas; l'ambition manqua ou plutôt elle vint trop tard. A peine « admis à faire valoir tes droits à la retraite », tu fus élu membre libre de l'Académie des beaux-arts. Quelques semaines plus tôt, et ta vie universitaire se fût prolongée d'un quinquennat. « Mais, m'as-tu dit, si l'occasion s'était offerte quelques semaines plus tôt, je ne me serais pas présenté. Je n'aurais pas voulu avoir l'air de solliciter ce privilège académique du quinquennat supplémentaire ». Et voilà bien comme tu es, et c'est bien d'être ainsi.

L'Académie des beaux-arts, en t'élisant, a proclamé la valeur de tes livres, de ton enseignement et de ta personne. Tu lui prouveras ta reconnaissance.

Membre libre, tu ne te contenteras pas de la liberté de porter un titre et un habit vert et une épée. Tu continueras à publier des documents qui intéressent l'histoire de ton Académie; puis tu feras autre chose, je ne sais pas quoi, ni toi non plus, mais quelque chose. Toutes les fois qu'à la Sorbonne s'imposait une besogne imprévue, et qu'un coup de main était nécessaire quelque part, on disait : « Il y a Lemonnier »; il y avait en effet Lemonnier et qui ne se dérobait pas. Et bientôt, si ce n'est déjà fait, on dira, sous la coupole : « Il y a Lemonnier »; et il y aura Lemonnier, et qui ne se dérobera jamais.

Mon cher Ami, tu n'oublieras pas la Sorbonne, tant calomniée, vainement d'ailleurs, par des hommes qui, ou bien ne la connaissent pas, — et ce sont les plus nombreux, — ou bien ne savent pas ce qu'est l'enseignement supérieur, — et ceux-là aussi sont nombreux, — ou la détestent pour des raisons parmi lesquelles il s'en trouve qui ne sont pas belles.

Tu te réjouiras en voyant ton œuvre bien continuée. On dit que bientôt notre Université créera un Institut nouveau; le recteur l'espère, et le recteur Liard est un homme qui s'arrange pour que ses espérances ne soient pas vaines. A côté du laboratoire du radium et de l'Institut de chimie, dont les bâtiments s'achèvent, à côté de l'Institut de géographie, dont l'emplacement est choisi et les plans tout prêts, s'élèvera un Institut de

l'histoire de l'art; après la petite chapelle où tu officias, ce sera une grande église. J'espère que nous serons encore là quand on l'inaugurera. Ce jour-là, tu pourras dire : dans les fondations de ce monument, une belle et large pierre est de moi.

Mon cher Ami, tu as tort de n'être jamais content de toi; crois-en

ton vieil ami

Ernest LAVISSE.

LES FRESQUES

DE LA

CHAPELLE SAINT-JEAN

AU PALAIS DES PAPES D'AVIGNON

Par M. Robert MICHEL.

Les fresques du XIV[e] siècle qui subsistent en France
ont peu nombreuses, on le sait. Celles que l'on voit
ncore à l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabas-
ns, en Albigeois[1], ou à la chapelle Saint-Antonin
es Jacobins, de Toulouse[2], par exemple, sont ou
ès restaurées ou très effacées. Le château des papes

1. Ces fresques, restaurées de 1860 à 1863 par Engalière, ont
 mal étudiées lors de leur découverte par le comte R. de
ulouse-Lautrec, dans le *Bulletin monumental* (1860, p. 422 et
iv.). Elles sont postérieures au début du XIV[e] siècle. On
ait, paraît-il, sur une clé de voûte l'inscription suivante :
. Dalern pauzec aquesta clau. Ano Domini M CCC XVIII. »
Cf. Gélis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*
XI[e] au XVI[e] siècle, t. I, n° 42.
. Sur ces fresques, dont il existe des relevés à la Commis-
n des Monuments historiques, cf. Père R. Percin, *Monu-*
nta conventus tolosani ordinis fratrum prædicatorum primi,
ulouse, 1693, in-fol.; M. Rouillard, *Les peintures de la cha-*
le Saint-Antonin, dans *Mém. de la Soc. archéologique du*
di de la France, t. XIV, 1886-1889, p. 509; [Roschach],
ice sur le couvent des Jacobins de Toulouse, Toulouse,
, p. 98 et suiv.; Gélis-Didot et Laffillée, t. I, n° 42.

d'Avignon et la chartreuse de Villeneuve nous offren encore l'ensemble le plus important de décoratior murale datant de cette époque qui survive en notr pays.

Aussi les fresques avignonnaises ont-elles été souvent étudiées. E. Müntz leur a consacré des article et des notes; les récents historiens du palais de papes les ont décrites à mainte reprise et parfois ave minutie. Le sujet pourrait donc sembler épuisé, pou qui du moins ne peut espérer le renouveler à l'aid de documents inédits. A examiner de près les fresque d'Avignon, on s'aperçoit cependant qu'il reste beau coup à dire et sur leurs auteurs présumés et sur leu iconographie. Remettant à plus tard un travail d'en semble sur ce vaste sujet, c'est à expliquer une à un les scènes qui décorent les parois de la chapelle Saint Jean dans la tour de ce nom, au château d'Avignor que nous bornerons la présente étude[1].

Construite par Benoît XII en même temps qu l'aile orientale du palais[2], la tour Saint-Jean com

1. Ces fresques ont été étudiées successivement par Crov et Cavalcaselle, qui leur ont consacré de beaucoup la mei leure étude au point de vue iconographique dans la *Stor della pittura in Italia*, t. III, 1885, p. 95 et suiv.; cf. *Bullet monumental*, 1874, p. 66; puis par E. Müntz, *Fresques inédit du palais des papes à Avignon et de la Chartreuse de Vill neuve*, dans *Gazette archéologique*, t. X, 1885, p. 392-395, t. X 1886, p. 202-208 et p. 257 à 263; et *Les peintres d'Avignon pe dant le règne de Clément VI*, dans *Bulletin monumental*, 18 p. 736 et suiv.; cf. *Ibid.*, 1882, p. 90-93, et *Comptes-rendus l'Acad. des inscr.*, 1902, p. 237; L. Duhamel, *Une visite palais des papes d'Avignon*, 1904, p. 30 et 31; L. Digonnet, *palais des papes d'Avignon*, 1907, p. 139 et suiv.; Gélis-Did et Laffillée, *op. cit.*, t. I, n° 43. — Des relevés de ces fresqu par Denuelle existent au Musée du Trocadéro.

2. Ehrle, *Historia Bibliothecæ romanorum pontificum*, p. 6 608, 610, 612, 615.

renait déjà du temps de ce pape deux chapelles, orrespondant l'une au consistoire, l'autre à la grande alle à manger. Mais c'est de Clément VI seulement ue date la décoration de l'une et de l'autre. Nous e nous occuperons ici que de la première.

Affreusement dégradées au cours du xix[e] siècle, étruites dans toute la partie inférieure où elles constaient en simples motifs décoratifs, fort endommagées dans la partie supérieure, criblées de coups e baïonnettes, les fresques qui ornent la chapelle ı consistoire, au premier étage de la tour, ont été e nos jours consolidées par des restaurations dont seul objet était de fermer quelques blessures trop antes. Elles décoraient toute la surface disponible la chapelle élevée sur plan carré; elles couvrent core les compartiments et les nervures de la voûte se poursuivent sur les parois des murs jusque ns l'ébrasement des fenêtres.

*
* *

Autour de la clé centrale qu'orne l'écusson mutilé Clément VI « d'or à bande d'azur avec six roses gueules en orle », huit grandes figures, réparties ıx par deux dans chacun des quatre compartints de voûte, se détachent au milieu d'un paysage sur un fond bleu constellé d'or.

Dans le segment du nord, saint Jean-Baptiste, vêtu ne tunique de poil de chameau et d'un manteau ge, porte un phylactère sur lequel on lit : « Jam ıris ad radicem arboris posita est[1]. » (La hache déjà à la racine de l'arbre.) Derrière le saint,

Saint Matthieu, III, 10.

dont la tête a été enlevée, se déroule un ample paysag
d'arbres et de rochers, traversé par un fleuve. Élisa
beth, mère de Jean-Baptiste, est représentée en rob
jaune à bordure d'or dans le même compartimen
Dans le segment voisin, du côté de l'est, Zacharie
couvert d'un ample manteau rouge, tient une bande
role avec cette inscription : « Benedictus dominu
Deus Israel quia visitavit et fecit redemptionem[1].
Le haut du corps a disparu. A côté du père de sain
Jean-Baptiste, une autre sainte a la main posé
sur la poitrine. Peut-être l'artiste a-t-il voulu repré
senter ici, d'après les Évangiles, sainte Marie[2], fill
d'Anne et de son second époux Cléophas, sœu
utérine de la Vierge, et mère de l'apôtre sain
Jacques le Mineur[3]. Dans un segment voisin,
près d'une figure mutilée, sainte Anne, en rob
blanche à revers rouge, s'avance sur une prairi
toute émaillée de fleurs. Elle retient son manteau d
la main droite; de la main gauche, elle montre un
fontaine qui descend d'un rocher et s'écoule aprè
avoir formé un petit bassin. De l'autre côté de cet
belle figure, Zébédée, dont la tête a été enlevée, ti
ses filets. Enfin, dans le compartiment de la voû
qui se trouve près de l'entrée, à côté de la figu
entièrement effacée aujourd'hui de sainte Mar
Salomé, épouse de Zébédée, mère de saint Jea
l'Évangéliste, celui-ci est représenté avec une grand
barbe grise. Il porte un manteau rouge aux larg
plis; sur un parchemin qu'il tient à la main,
lit les premiers mots de son évangile : « In princip

1. Saint Luc, I, 68.
2. Sous cette figure, on lit, semble-t-il, l'inscription su
vante : « S. Maria Soror. » Cf. la lecture différente de Mür
(*Gazette archéologique*, 1886, p. 203, note 4).
3. *Acta Sanctorum*, juillet, t. VI, p. 236, col. 1, et avril, t. I, p. 8

rat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat erbum. Hoc erat in principium. »

Telles sont les figures qui décorent la voûte de la iapelle du consistoire. Elles avaient été déjà identiées. De saint Jean-Baptiste à saint Jean l'Évangéste, elles ne se succèdent pas sans ordre. Ce n'est oint le hasard qui les assemble ici. Zacharie et Élibeth, sainte Marie-Salomé et Zébédée font comme cortège familial aux deux saints Jean à qui la chaelle, on ne l'avait pas vu, est exclusivement dédiée. sur les parois de ses murs, nous voyons en effet se rouler les grandes scènes de leur double légende.

* * *

Cette légende, il faut la lire successivement sur aque paroi du mur, en commençant par le registre périeur qui fait face à l'entrée de la chapelle. D'un té, l'ange Gabriel annonce à Zacharie, en train de crifier sur un autel quadrangulaire, la naissance de fils Jean[1]. Divers personnages, peints dans l'emasure de la fenêtre, assistent à la scène. De l'autre té, l'artiste a représenté la naissance de saint Jeanptiste. Sous une architecture à incrustation de saïque, sainte Élisabeth est assise dans un grand derrière lequel se tiennent deux servantes et un mme. Une femme présente le nouveau-né à Zacha- assis et qui écrit sur un rouleau de parchemin le n de l'enfant : « Johannes erit nomen ejus[2]. »

)ans le registre inférieur du même mur, une scène eusement mutilée représentait sans doute le Bap- prêchant le baptême dans la contrée qui avoi-

Saint Luc, I, 8.
Saint Luc, I, 57.

sine le Jourdain[1]. On distingue encore, près du fleuve, le saint que des femmes regardent passer. A droite, le Christ s'avance entre deux beaux anges, le bras levé. Des trois personnages peints dans l'embrasure de la fenêtre en cet endroit, un seul est encore visible : c'est un vieillard à barbe blanche, à manteau vert.

Sur le mur septentrional, dans la partie gauche du registre supérieur, diverses scènes se juxtaposent. A côté du Christ plongé jusqu'à mi-corps dans l fleuve, les bras croisés sur la poitrine, et que Jea baptise, agenouillé, avec l'eau du Jourdain, nou voyons le Christ en prière, au jardin des Oliviers Plus haut, Dieu, parmi les anges, tient un roulea sur lequel on lit l'inscription suivante : « Hic est filiu meus in quo michi bene complacui[2]. » Illustratio vivante, on le voit, de la scène du baptême, telle qu nous la racontent les évangiles[3].

Dans la partie droite du même registre, on assis au témoignage de saint Jean-Baptiste devant les Ph risiens. Un château crénelé se dresse dans le fon Au premier rang, le prophète, dont la tête a été enl vée, discute avec les docteurs. Sur deux banderole on lit leur propos alterné : « Qui es-tu? demande les Pharisiens; es-tu Élie? Es-tu un prophète? Q dis-tu que tu es? » — Et Jean répond : « Je ne su pas Christ; je suis la voix de celui qui crie dans désert : préparez le chemin du Seigneur. » — L Pharisiens insistent : « Pourquoi baptises-tu si n'es pas Christ, ni Élie, ni un prophète? » — Et Je répond : « Pour moi, je baptise d'eau[4]. »

1. Saint Luc, III, 3.
2. Saint Luc, III, 22.
3. Saint Matthieu, III, 17.
4. Saint Jean, I, 20 et suiv.

Au-dessous de ces deux scènes, la mort de saint Jean-Baptiste est représentée. A droite, le bourreau, les jambes écartées, frappe avec crainte sa victime agenouillée, la tête inclinée et les mains jointes. La porte en bois de la prison est restée ouverte. Des spectateurs regardent cette scène de *la Décollation*. A gauche, le bourreau apporte au tétrarque Hérode, assis à une table chargée de mets, à côté de deux convives coiffés de bonnets pointus, la tête du saint que Salomé, plus loin, offre à sa mère Hérodias.

*
* *

A l'histoire de saint Jean-Baptiste ainsi représentée sur les parois septentrionale et orientale de la chapelle, l'histoire de saint Jean l'Évangéliste répond sur les murs de l'occident et du midi.

Ici, c'est la vocation de l'apôtre. Jean rame avec son frère Jacques dans une barque. Leur père Zébédée tient le filet. Deux hommes pêchent au bord de l'eau. Un grand paysage forme le fond du tableau. Près de là le Christ, debout, accueille ses disciples. Ils pêchaient, nous dit l'évangile, quand Jésus les appela. Ils quittèrent leurs filets et le suivirent.

Il faut nous occuper maintenant de deux scènes que l'on n'avait pas encore exactement identifiées. Elles occupent le registre inférieur du mur méridional.

Dans celle de gauche, E. Müntz[1] et après lui M. Digonnet[2] ont voulu reconnaître le Christ remettant les clés à saint Pierre.

Cette interprétation ne se peut soutenir. C'est la vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos qui est ici

1. *Gazette archéologique*, 1886, p. 206-207.
2. *Le palais des papes d'Avignon*, p. 144.

représentée. Comme il se trouvait dans cette île, nous dit l'Apocalypse, il vit sept candélabres d'or, et, au milieu, un personnage semblable à un homme. De sa bouche sortait une épée aiguë à deux tranchants, et son visage était comme le soleil quand il brille dans sa force. Comme saint Jean tombait à genoux, le Christ posa sur lui sa main droite et lui dit : « Ne crains point, je suis le premier et le dernier, je suis le vivant, j'ai été mort et voici je suis vivant aux siècles des siècles. Même je tiens les clés de la mort et de l'enfer[1]. »

L'artiste n'a fait que se conformer scrupuleusement au texte des Écritures. Le Christ, vêtu d'une robe blanche, tient dans sa bouche le glaive, dans sa main gauche les clés. Sa main droite se pose sur le front de saint Jean, à genoux. Sept colonnes en forme de chandelier sont disséminées dans le paysage que ferme une chaîne de montagnes. Une grande lumière éclaire le ciel. Et l'on s'étonne qu'un sujet si simple ait pu être méconnu.

La scène représentée à droite de la fenêtre dans le même registre est d'une identification plus délicate. Un personnage, nimbé, vêtu d'une robe bleue et d'un manteau rouge, étend la main droite vers une femme en blanc, à moitié couchée sur un tapis et qui lève vers le ciel ses mains jointes. Parmi de nombreux assistants, une autre femme rend grâces au ciel de ce miracle. A gauche, dans l'embrasure de la fenêtre, des enfants portent des palmes; Müntz et tous ceux qui l'ont suivi ont voulu voir dans cette scène la résurrection de Tabitha par saint Pierre[2]. Mais que

1. *Apocalypse*, I, 13 à 19.
2. E. Müntz, dans *Gazette archéologique*, 1886, p. 207;

iendrait faire un miracle de ce saint dans une chapelle qui jusqu'ici nous est apparue toute entière onsacrée à saint Jean l'Évangéliste et à saint Jean-Baptiste? L'erreur est manifeste et s'explique aisément. Ayant pris dans la fresque voisine saint Jean our saint Pierre, Müntz a voulu retrouver celui-ci ans la présente scène. Ici et là, c'est en effet manifestement le même personnage qui est figuré. Or, ous avons reconnu saint Jean l'Évangéliste dans la sion apocalyptique; il est donc aussi l'auteur du iracle en question.

Ce miracle, quel est-il?

Parmi tous ceux que la légende dorée attribue à int Jean l'Évangéliste, il en est un qui convient à erveille à l'œuvre ici représentée. C'est la *Résurction de Drusiana*, morte à Éphèse, alors qu'elle endait avec ardeur l'entrée du saint dans la ville. s parents apportèrent son corps à Jean qui lui dit : Lève-toi et va dans ta maison. » Telle est la scène e le peintre a voulu rendre sans négliger aucun tail pittoresque. La foule portant des palmes qui vahit l'embrasure de la fenêtre rappelle sans doute itrée triomphale de Jean à Éphèse, où le peuple t à sa rencontre, disant : « Béni soit qui vient au m du Seigneur[1]. » Si le moindre doute pouvait

onnet, *loc. cit.*, p. 144; A. Hallays, *Avignon et le Comtat-aissin*, p. 37; L.-H. Labande, dans *Congrès archéologique France*, LXXVIe session tenue à Avignon en 1909, t. I, 6. — Crowe et Cavalcaselle, nous nous en apercevons s rédaction du présent article, avaient reconnu le sujet de fresque (*op. cit.*, p. 102); il est curieux que leur explica- ait été entièrement passée sous silence par tous ceux après eux ont étudié les fresques d'Avignon, non sans r consulté leur ouvrage.

« Cum honore Ephesi rediret, occurente ei universa

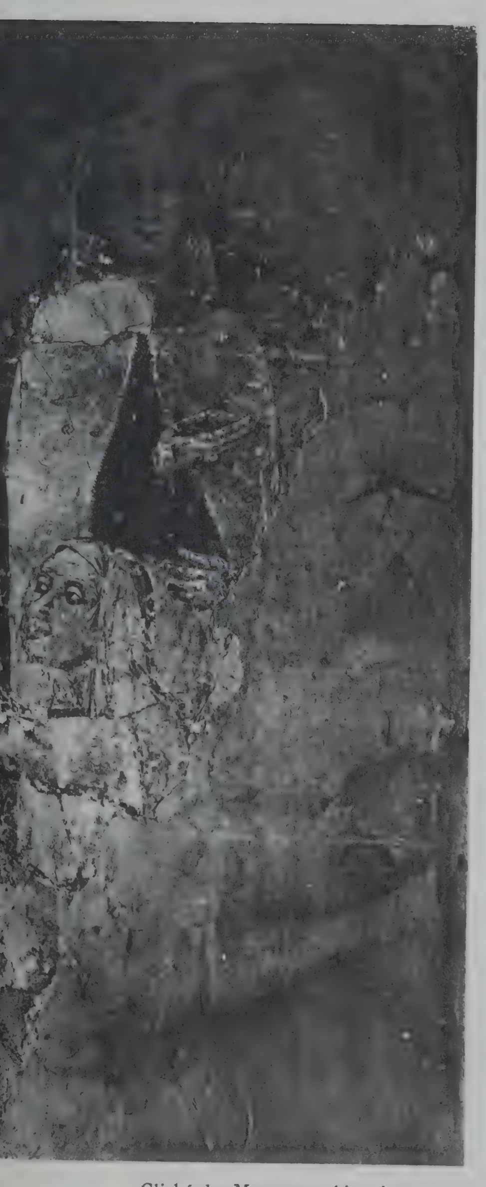
subsister sur cette identification, il suffirait de rappeler d'autres fresques où la résurrection de Drusiana est représentée, telles notamment celles de Giotto dans la chapelle Peruzzi à Santa-Croce de Florence, ou celles de l'église Saint-Macaire, dans la Gironde[1].

Le mur d'entrée, dont il nous reste maintenant à examiner les peintures, est le seul qui ne soit pas percé d'une fenêtre; c'est là par contre que s'ouvrait la porte en tiers-point qui, du consistoire, donnait accès dans la chapelle. Cette disposition laissait une plus grande surface libre pour la décoration. Aussi est-ce là que la scène principale, *la Crucifixion*, a été représentée. Elle occupe tout le registre supérieur. Malgré d'affreuses mutilations, on peut encore restituer la scène dans ses moindres détails et l'imaginer telle qu'elle était jadis, admirable morceau qu'au siècle dernier ont gâté des barbares.

Près de la croix qu'entourent les saintes femmes et que la Madeleine, aux cheveux d'or ruisselant sur les épaules, étreint d'un geste passionné, des anges légers et bleus volent dans un ciel sombre. A droite, saint Jean, imberbe, enveloppé d'un grand manteau rouge, s'avance vers le crucifié, les mains écartées; il

turba et dicente : « Benedictus qui venit in nomine Domini! » (*Légende dorée. De Sancto Johanne apostolo et evangelista*, XVI).

1. Dans les fresques de l'église de Saint-Macaire, saint Jean imberbe sort d'une porte ménagée dans une tour carrée; c'est la porte d'Éphèse. Il bénit de la main droite et de la main gauche saisit les mains de Drusiana. Trois personnes assistent à la scène. — On retrouve la scène de la *Résurrection de Drusiana* dans les vitraux de Chartres, de Bourges, de la Sainte-Chapelle de Paris, etc. Cf. É. Mâle, *L'art religieux au XIIIe siècle en France*, p. 342-343; H. Stein, *Le palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, p. 218; Martin et Cahier, *Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges*, p. 275; S. Clément et A. Guitard, *Vitraux de Bourges*, p. 76, etc., etc.



Cliché des Monuments historiques.

STE



Cliché des Monuments historiques.

La Résurrection de Drusiana par saint Jean l'Évangéliste

(Fresque de la chapelle Saint-Jean au Palais d'Avignon).

semble recevoir la parole du maître. Derrière lui des soldats, casque en tête, armés de lances et porteurs de torches, sont séparés par un rocher d'un groupe de docteurs à grande barbe qui discutent en regardant le Christ. A gauche, les saintes femmes et la Vierge qui baisse la tête et joint les mains. Des soldats occupent le coin du tableau. Saint Jean n'est pas ici, comme on pourrait le supposer, un simple témoin. C'est sur sa figure que l'artiste a voulu concentrer l'attention; il a reproduit au bas de la fresque les paroles par lesquelles Jésus, en cette heure suprême, confia sa mère à son disciple préféré : « Comme il était sur la croix, ayant vu sa mère, et, à côté d'elle, le disciple qu'il aimait, il dit à sa mère : Femme, voilà ton fils, puis il dit au disciple : Voilà ta mère. Et dès ce moment le disciple la prit chez lui[1]. »

Trois autres scènes, jadis, se déroulaient encore dans le registre inférieur du mur occidental. Celle de gauche a disparu sans laisser de trace. Les deux autres sont restées jusqu'à ce jour inexpliquées.

Dans celle du milieu, incomplète, on distingue encore deux hommes portant des vases ou des corbeilles. L'un tient encore son fardeau sur l'épaule; l'autre s'en est déchargé. Aucune inscription ne subsiste.

Denuelle, dans les relevés qu'il fit de ces fresques en 1849, indique, comme sujet de ce tableau, la combustion des os de saint Jean-Baptiste. Étant donné la place occupée par la fresque dans la décoration de la chapelle, nous y chercherons, au contraire, un épisode de la vie de saint Jean l'Évangéliste. N'est-ce pas à retracer sa légende que tout le mur, logiquement, devrait être consacré?

1. Saint Jean, XIX, 26-27.

L'étude des peintures de l'église Saint-Macaire nous aidera en cette recherche délicate. Ces fresques, mal restaurées en 1825[1] et peu connues, sont importantes pour l'iconographie de saint Jean l'Évangéliste. Il y joue un rôle important. On le voit reposant sa tête sur les genoux du Sauveur, et sa vision apocalyptique décore toute l'abside de l'église. Le Christ y est représenté, comme en Avignon, avec les clés dans la main, le glaive à deux tranchants dans la bouche et les sept chandeliers près de lui. La légende du saint se déroule aussi sur la voûte du transept. On y voit, auprès de la résurrection de Drusiana, saint Jean nu, nimbé, plongé à mi-corps dans une chaudière gardée par un soldat et dont deux hommes attisent le feu en y versant une corbeille de charbons.

Le fragment qui nous a été conservé en Avignon semble bien convenir à ce dernier sujet. Ici, comme à Saint-Macaire, nous aurions donc l'image du supplice de saint Jean l'Évangéliste, maintenu par ordre de Domicien dans un tonneau d'huile bouillante près de la porte latine[2].

A côté de cette fresque, on en voit une dernière, à droite. Sous un arc surbaissé, deux personnages ecclésiastiques se tiennent près d'un autel dont ils

1. Ces fresques sont attribuées au XIIIe siècle par M. Desmoulins qui leur a consacré un article dans le *Bulletin monumental*, t. XXVI, 1860, p. 786. Pour Gauban (*Histoire de la Réole*, p. 439-441), elles sont du XIVe siècle. L'étude en est difficile, car elles décorent le chœur et le transept de l'église très obscure.

2. « Domicianus igitur imperator, ejus intelligens famam accersitum eum in dolium ferventis olei ante portam latinam mitti jussit » (*Légende dorée. De Sancto Johane apostolo et evangelista*, XVI). La même scène est représentée à Anagni dans la crypte de la cathédrale. Cf. Barbier de Montaut, dans *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 115.



Phot. Alinari.

LA RÉSURRECTION DE DRUSIANA PAR SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

(Fresque de Giotto dans la chapelle Peruzzi, à Santa-Croce de Florence).



ont monté les degrés. L'un d'entre eux lève les mains. Plus bas, on distingue mal divers assistants. Dans le déplorable état où elle nous est parvenue, la scène est d'une interprétation bien difficile. Il la faut chercher exclusivement, selon nous, dans la légende de saint Jean l'Évangéliste. Peut-être l'artiste nous a-t-il représenté ici, comme à Saint-Macaire, saint Jean établissant en Asie des églises nouvelles[1].

* * *

On le voit, les fresques de la chapelle du consistoire n'avaient pas été jusqu'à ce jour suffisamment étudiées. L'iconographie en restait douteuse sur plusieurs points; on avait même méconnu le thème général qui inspire et ordonne tout cet ensemble décoratif.

Le parallélisme établi par la théologie médiévale entre les deux saints Jean[2] s'est pourtant souvent exprimé dans l'art religieux. Les exemples n'en sont point rares dans notre pays[3], ils abondent dans la peinture italienne du XIVe siècle. C'est à ces deux saints que Giotto, — pour citer un exemple fameux entre tous, — a consacré toute la décoration de la chapelle Peruzzi à Santa-Croce de Florence. En six tableaux, il nous représente, d'une part, *l'Annonce à*

1. Cf. *Bulletin monumental*, t. XXVI, p. 787. — Ou peut-être la mort de saint Jean disparu soudain aux yeux des fidèles dans la fosse qu'il avait fait creuser au pied de l'autel (cf. E. Mâle, *op. cit.*, p. 345).

2. *Légende dorée. De Nativitate Johannis Baptiste*, LXXXVI.

3. Une chapelle de la cathédrale d'Albi consacrée aux deux saints Jean nous montre, d'un côté, la vie et la mort du précurseur, de l'autre, saint Jean l'Évangéliste dans la chaudière. Cf. H. Crozes, *Monographie de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi*, 1873, p. 92.

Zacharie de la naissance de son fils, *la Nativité de saint Jean-Baptiste*, *sa Mort et le banquet d'Hérode*; de l'autre, *la Vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos*, *la Résurrection de Drusiana*, *l'Ascension de saint Jean*[1]. Nous retrouvons le même parallélisme à Sienne, dans une chapelle de l'église Santa-Maria dei Servi, construite en 1334[2]. Drusiana assiste à la disparition de saint Jean l'Évangéliste dans un tableau qui fait face à la mort de saint Jean-Baptiste.

Ainsi, par leur sujet, les fresques de la chapelle du consistoire rappellent l'art émouvant de Giotto; il semble qu'elles se rattachent à une même tradition iconographique.

On a voulu jadis les attribuer à ce peintre. La plus élémentaire chronologie empêche qu'on s'arrête, même un instant, à discuter semblable attribution. Le séjour de Giotto en Avignon n'est que légende[3]. Les peintres d'Avignon sont loin du maître florentin non seulement dans le temps, mais par le talent. Ils

1. Voir A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, fig. 34[...] à 353, et André Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, 2, fig. p. 817.

2. Guidino d'Accursio légua du moins en 1334 la somme de quatre cents florins pour la construction de la chapelle où se trouvent ces fresques attribuées à Ambrogio Lorenzetti. Cf Venturi, *op. cit.*, t. V, p. 695, 722, note; voir : Milanesi, *Document[i] per la Storia dell' arte senese*, t. I, p. 195; E. von Mayenburg *Ambrogio Lorenzetti, ein Beitrag zur Geschichte der sienesi[s]chen Malerei im XIV Jahrh.*, Zurich, 1903. — Entre les peintures de Santa-Croce de Florence et celles de Santa-Maria de[i] Servi de Sienne, la parenté est étroite au point de vue iconographique. Celles-ci dérivent de celles-là. Un détail suffira [à] l'indiquer : un joueur de viole qui figure dans la scène d[u] banquet d'Hérode se retrouve ici et là, dans le coin gauche d[u] tableau, avec le même costume et la même attitude.

3. Sur ce prétendu séjour, cf. Bayet, *Giotto*, p. 9; A. Pérat[é] dans *Histoire de l'Art*, t. II, 2, p. 817; Venturi, t. V, p. 61[...] Crowe et Cavalcaselle, t. III, p. 92.

n'ont point ce grand art ample et vigoureux qui sait ordonner les scènes et animer les visages. Sauf dans les scènes de *la Crucifixion* et de *la Décollation de saint Jean-Baptiste*, ils nous offrent des compositions entassées et décousues où semblent manquer l'air et l'espace. C'est avec moins d'invraisemblance qu'on les a attribuées à Simone Martini[1], dont le voyage en Avignon semble certain[2]. Il y fut amené sans doute par le cardinal Stefaneschi[3]; une de ses œuvres subsiste à Notre-Dame-des-Doms[4].

Mais au palais des papes nous n'avons rien de lui. Il mourut vers la fin du mois de juillet 1344[5], et les fresques de la chapelle Saint-Jean sont probablement postérieures à cette date[6]. Au surplus, elles sont inférieures à l'œuvre du maître de Sienne.

1. Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, . III, p. 90; E. Müntz, dans *Gazette archéologique*, 1886, . 202, 208; et, en sens contraire, *Comptes-rendus de l'Acad. des nscr.*, 1902, p. 237.

2. Venturi, t. V, p. 629. — Crowe et Cavalcaselle, t. III, . 90; A. Pératé, dans *Histoire de l'Art*, t. II, 2, p. 853; Milaesi, *Documenti*, t. I, p. 217-218.

3. Milanesi, t. I, p. 250; De Niccola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, dans *l'Arte*, 1906, p. 343.

4. Cf. De Niccola, *loc. cit.*, p. 336 et suiv.

5. « Magister Simon, pictor, mortuus est in curia; cujus xequias fecimus in conventu die IIII mensis augusti »; ante mortalitatem [peste de 1348] domina Johanna, uxor icti magistri Simonis redivit a Vignone Senas, induta de anno bruno ut vidua dicti magistri Simonis, olim mariti sui, tunc dixit sibi testi quod dictus magister Simon mortuus rat Vignoni » (Milanesi, t. I, p. 244).

6. Alors que l'on trouve dans les comptes de la chambre postolique beaucoup de textes relatifs à la décoration des hapelles Saint-Martial et Saint-Michel par Matteo de Viterbe f. Ehrle, p. 267 et suiv.; Denifle, dans *Archiv für Literatur-u. Kirchengeschichte*, t. IV, p. 602 et suiv.; E. Müntz, dans *Bultin monumental*, 1884, p. 378 et suiv.), les mentions concerint les peintures effectuées dans la chapelle Saint-Jean sont ès rares. On voit seulement en octobre 1347 quelques-

Ce sont bien pourtant ses élèves ou ses proches qu l'on retrouve ici. Mille traits caractéristiques rap pellent dans leur œuvre l'art du pays natal. Ce femmes, aux tresses blondes, aux tailles larges e molles qui assistent à la résurrection de Drusiana o à la crucifixion du Christ, on croit les avoir aper çues déjà dans les tableaux des peintres d'Italie L'une d'elles élève les bras en rapprochant les main dans un geste qui rappelle Duccio et la chapelle de Espagnols à Santa-Maria Novella de Florence[1]. E l'on retrouve également dans les fonds des tableau siennois ces architectures cosmatesques et grêles, au incrustations de mosaïque, aux voûtes bleues conste lées d'or qui évoquent le souvenir des basilique romaines, des églises d'Orvieto, de Sienne, de Viterb d'Arezzo ou d'Assise.

Mais ce serait une tâche trop facile et vraimer superflue que de démontrer, après tant d'autres, l caractère italien des peintures de la chapelle Sain Jean. Il nous suffit ici d'avoir identifié les sujets q s'y trouvent représentés et d'en avoir, à l'aide d quelques comparaisons, éclairé l'iconographie. L chose n'était pas tout à fait inutile. Quelque my tère, on l'a vu, obscurcissait encore ces fresqu pourtant célèbres.

uns des peintres qui avaient travaillé au Consistoire tr vailler aussi à la chapelle du Consistoire : « Isti operarii infr scripti operati sunt in palatio in die isto, aliqui in aula parv et deambulatorio, et concistorio, et pro cappella dicti conci torii » (Denifle, *loc. cit.*, t. IV, p. 628).

1. Cf. Digonnet, p. 144; Venturi, t. V, p. 810, fig. 651.

QUELQUES
NOMS D'IVOIRIERS
DES XIVe ET XVe SIÈCLES

Par M. Raymond Kœchlin.

Au cours d'un travail que nous poursuivons depuis ısieurs années sur les ivoires gothiques français, us avons été amené à rechercher les noms d'ivoi-rs qui auraient pu survivre. On connaît un grand mbre d'orfèvres du moyen âge, des sculpteurs, des ntres, des architectes, et plusieurs sont demeurés ·sque célèbres; les historiens de l'art ne citaient un ou deux ivoiriers. Un patient dépouillement comptes et des inventaires publiés nous en a rendu :lques autres, — beaucoup moins, nous l'avouons, : nous n'eussions espéré. Quelque médiocre que . la moisson, il nous a semblé intéressant de réu-: tous les textes que nous avons rencontrés où ces ns sont mentionnés; fort peu en vérité sont iné-i [1] et nous les avons trouvés pour la plupart dans recueils très aisément accessibles; pourtant, à les tre côte à côte, ces textes s'éclairent l'un l'autre et ıous fournissent quelques données sur les condi-

: Ceux-là nous avaient été communiqués par feu B. Prost, ıvait bien voulu nous ouvrir ses cartons.

tions singulièrement mal connues du métier d'ivoi-
rerie.

Voici, dans l'ordre chronologique, les noms qu
nous avons recueillis : Renaut le Bourgeois, 1311
Jehan le Scelleur, 1315-1325; Jehan de Couilly, 1352
1387; Thomas de Fienvillier, 1353-1373; Girard d'Or
léans, 1358; Jehan Cyme, 1372-1378; Jehan Cornée
1376; Jean de Marville, 1377; Jehan Girart, Giros
ou Giroult, 1377-1397; Mahiet Sançon, 1384; Piéra
Aubert, 1380; Jehan Aubert, 1387-1408 (?); Jehan l
Braellier, avant 1380; Henry des Grès, 1386-1402
Henri Legros, 1398; Richard des Grès, 1398-1437
Berthelot Héliot, 1393; Thomas d'Orgeret, 1401
1404; Jehan Pulz, 1432-1433; Jacques de Passi, 1447
Mongny Ferry, 1455; Philippe Daniel, 1433-1434
Jehan Daniel, 1469-1488[1].

Ces noms sont ceux que les textes nous rapporte
d'artisans ou de marchands ayant vendu des obje
d'ivoire; toutefois, il s'en faut que tous aient été d
tailleurs d'ivoire, et tout de suite on en disting
quelques-uns qu'il y a lieu évidemment d'élimine
C'est d'abord Girard d'Orléans : il fournit en 1358 d
pièces pour le jeu d'échecs du roi Jean prisonnier
Londres, mais chacun sait qu'il était peintre[2]; on n
aucune raison de croire qu'il ait taillé lui-même d
paonnez ou un *fol*, et sans doute jouait-il à la pet
cour en exil le rôle d'une manière de factotum; il av

1. Nous ne mentionnons pas parmi les ivoiriers Jehan Nico
dont le nom se voit sur une paix du British Museum (nº
rep. pl. 73, du *Catalogue of the Ivory Carvings* de Dalto
nous ne saurions voir dans ce nom une signature; ce doit
celui du donateur ou du propriétaire. Nous n'avons jam
rencontré d'ivoire signé et il n'a sans doute pas dû en exis
au moyen âge.

2. V. Dufour, *Une famille de peintres parisiens*, Paris, 18
in-16.

vraisemblablement acheté à quelque ivoirier les pions qui manquaient. De même, Thomas de Fienvillier et Thomas d'Orgeret étaient couteliers, le second en même temps « ouvrier de forges ». Les seuls ivoires qu'ils vendaient étaient les manches de leurs couteaux et, pour peu que ces manches fussent artistement travaillés, il n'est guère admissible que ce soit eux qui les aient exécutés; les ivoiriers qui faisaient des trousses de toilette achetaient assurément aux couteliers les rasoirs et les ciseaux qui les garnissaient, comme les couteliers acquéraient d'eux les manches entaillés; c'est ainsi qu'on voit en 1311 Renaut le Bourgeois fournir, avec d'autres objets d'ivoire, des manches pour les couteaux de la comtesse Mahaut d'Artois. De ceux-là, le cas est clair, et il paraît certain qu'on ne peut pas plus les compter parmi les tailleurs d'ivoire de profession que ce Mongny Ferry, « marchant *passant pays* », à qui le duc d'Orléans achetait des peignes en 1455, une sorte de colporteur vraisemblablement.

Le cas de certains autres est au contraire assez délicat. Nous voyons plusieurs personnages qualifiés orfèvres et qui vendent des objets d'ivoire : Renaut le Bourgeois qui, en 1311, donne quittance à Mahaut d'Artois pour des *bouteillettes* et des manches de couteaux d'ivoire, en même temps qu'il reçoit le prix de réparations à divers objets de métal; Jehan le Braelier, connu pour l'un des principaux orfèvres parisiens du troisième quart du XIVe siècle, et dont l'« étude » de Charles V à Vincennes renfermait en 1380 « deux grans beaulx tableaux d'yvire des troys Maries ... en un estuy de cuir »; Berthelot Heliot, valet de chambre du duc de Bourgogne et joaillier parisien très connu du règne de Charles VI, qui ven-

dit à Philippe le Hardi, en 1393, pour la Chartreuse de Champmol, « deus grans tableaus d'yvire à ymaiges » ; Jehan Pulz enfin, de Lille, à qui Philippe le Bon achetait « ung petit cornet d'ivoire garni d'or fin ». Ces orfèvres, dont quelques-uns sont parfois aussi appelés simplement changeurs, taillaient-ils donc l'ivoire? Pour Berthelot Héliot, la réponse n'est pas douteuse, s'il est vrai, comme le veut la tradition, que les deux tableaux qu'il vendait au duc Philippe soient ceux mêmes qui figurent aujourd'hui au Musée de Cluny sous les nos 1079 et 1080 et qui portent le nom d'Oratoire des duchesses ; ce sont deux retables italiens, de l'école des Embriachi[1] ; Berthelot Héliot n'y a pas mis la main et il s'est borné à les importer. Quant à Jehan Pulz, son rôle a pu consister à ciseler la monture du cornet que Philippe le Bon lui achetait. Au contraire, l'inventaire de Charles V note expressément que le Braellier *fist* le tableau d'ivoire des trois Maries et, à défaut de toute mention de monture d'orfèvrerie, que les scribes n'auraient guère manqué de signaler, force est de s'en tenir à la lettre du texte : le Braellier était l'auteur des plaques d'ivoire. S'il en est ainsi, nous n'avons pas le droit d'affirmer que Renaut le Bourgeois n'avait pas exécuté lui-même les deux *bouteillettes* et les manches de couteaux de la comtesse d'Artois. Il nous faut donc admettre que parfois les orfèvres ont pu tailler l'ivoire et compter Jehan le Braellier et peut-être Renaut le Bourgeois parmi les ivoiriers.

1. L'un d'eux, le no 1079, nous est arrivé en piteux état; ce n'est plus qu'une marqueterie de plaques italiennes et françaises dépareillées, exécutée sans doute vers le milieu du XIXe siècle, et l'on aurait peine à y reconnaître la Vie de saint Jean qui y devrait figurer; l'autre, avec les Scènes de la Vie du Christ, semble avoir moins souffert.

La vente d'objets d'ivoire par des orfèvres semble au reste assez exceptionnelle; rien au contraire de plus fréquent chez les pigniers ou les tabletiers. Les pigniers étaient ces marchands qui fournissaient les grands personnages de trousses de toilette; elles comprenaient d'ordinaire un peigne, un miroir, un gravoir à faire la raie, avec souvent des ciseaux et un rasoir, le tout enfermé dans un étui de cuir bouilli; presque toujours peignes, miroirs et gravoirs étaient d'ivoire. Constamment il est question de ces trousses dans les comptes et les noms de leurs fabricants y reviennent, Jehan de Couilly, Jehan Cyme, Jehan Girost, Henry des Grès, Henri Legros, Richard des Grès, Philippe Daniel, Jehan Daniel[1], travaillant pour le roi, la reine et les princes. Une question se présente cependant : ce sont choses fort diverses que des étuis de cuir historié et des miroirs d'ivoire, et certainement les mêmes ouvriers n'y travaillaient pas; les pigniers avaient-ils donc des ateliers organisés où se confectionnaient tous les objets faisant partie de la trousse, moins ceux de métal sans doute? Il est vraisemblable; sinon, nous les tiendrions plus volontiers pour des ivoiriers, car, bien qu'on les voie parfois, comme Henry des Grès[2], vendre des étuis de cuir, par exemple pour mettre des livres ou toute autre chose, il y avait pour ce genre d'objets des spécialistes, les

1. On cite aussi des trousses de Jean Bernier (Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 682), mais le texte ne dit pas que le contenu en fût d'ivoire.

2. En 1396, il fournit à Guy de la Trémoille, outre une trousse de toilette, « une bourse de cuir à mettre cuevrechiez » (le duc de la Trémoille, *Livre de comptes de Guy de la Trémoille*, Nantes, 1887, in-4°, p. 55) et en 1402 au duc de Bourgogne trois étuis de cuir armoyé pour mettre les ouvrages d'Aristote (Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909, in-8°, p. 122).

gainiers ou faiseurs d'étuis. Ces pigniers sont parfois nommés aussi merciers, tel Jehan Cyme. Quant aux tabletiers, ils fabriquaient des jeux de tables et d'échecs avec leurs accessoires, où l'ivoire et les bois précieux entraient pour parties égales. La tabletterie était à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe un métier fort occupé, la mode ayant adopté ces jeux; toutefois, nous voyons souvent le même maître exercer à la fois le métier de tabletier et celui de pignier[1], et ce n'étaient pas les moindres qui cumulaient ainsi : tels un Jehan Girost, un Jehan Cyme ou Philippe Daniel. Notons d'ailleurs que les deux pigniers les plus achalandés de leur temps, Jehan de Couilly et Henry des Grès, n'étaient point tabletiers.

Avec les pigniers et les tabletiers, nous avons touché sûrement des ivoiriers professionnels, mais ils n'étaient pas seuls à travailler l'ivoire; à ouvrir le *Livre des métiers*, nous trouvons en effet deux rubriques qui intéressent la profession, le titre LXI : *Des ymagiers tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefiz à Paris*, et le titre LXII : *Des paintres et taillieres ymagiers à Paris*. Le premier débute ainsi : « Quiconque veut estre ymagiers à Paris, ce est à savoir taillieres de crucefiz, de manches à coutiaus, et de toute autre manière de taille, quele que ele soit, qu'on face d'os, d'yvoire, de fust ou de toute autre manière d'estoffe, quele que ele soit », etc... Et le second : « Il peut estre paintres et taillieres ymagiers à Paris qui veut ... et peut ouvrer de

1. Au temps d'Étienne Boileau, il existait une corporation des « Pigniers et des Lanterniers de Paris » dont les statuts se trouvent au *Livre des métiers*, titre LXVII; Depping dit dans une note de son édition, p. 170, que la corporation reçut ensuite le nom de Pigniers-Tabletiers.

toutes manières de fust, de pierres, de os, de cor, de yvoire et de toutes manières de peintures bones et léaus. » Quelle était exactement la différence entre les deux corporations? On ne la distingue pas clairement, mais certainement l'une et l'autre comprenaient, sous le nom d'imagiers, des tailleurs d'ivoire. Est-ce à dire que les mêmes imagiers qui sculptaient les statues de pierre au portail des cathédrales taillaient aussi l'ivoire? Un texte semblerait le prouver, puisque nous voyons Jehan Girost vendre en 1377 à Jehan de Marville, « tailleur de menus oeuvres » du duc de Bourgogne, vingt-six livres d'ivoire « pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées »; toutefois, la phrase est bien vague pour en tirer des conclusions précises, et non seulement nous n'avons jamais vu, en dehors de certains faux avérés, aucun ivoire dont le style rappelle de loin celui qu'on peut attribuer à Marville, mais, d'une façon générale, le style de l'ivoirerie n'est jamais identique au XIVe siècle à celui de la statuaire. Nous croirions plutôt que dans les mêmes métiers cohabitaient des ivoiriers et des sculpteurs. Deux de nos ivoiriers, Piérart et Jehan Aubert, sont qualifiés « imagiers » dans les comptes; ce vocable très général comprenait sans doute celui plus spécial de tailleur d'ivoire que nous voyons employé pour le même Piérart Aubert et pour Jehan le Scelleur. Les deux mots devaient être pris dans la même acception et s'employer indifféremment pour les artisans qui travaillaient l'ivoire.

Mais ces « imagiers » n'étaient-ils pas plus précisément les ivoiriers qui taillaient les statuettes? On serait tenté de le croire, en bonne logique; seulement,

de nos deux imagiers ou *imagiers d'ivoire*, l'un, Piérart Aubert, n'est connu que par un acte relatif à l'exécution d'un testament et l'on ne cite aucun morçeau de lui, et, de l'autre, Jehan Aubert, outre certains menus travaux de « rappareillage », les comptes ne signalent qu'un ouvrage, à savoir une « absconce d'yvoire ... pour mettre la chandelle quand la Royne dit ses Heures » ; les rares artisans à qui les documents attribuent des statuettes ne sont pas qualifiés, tels Mahiet Sançon, auteur d'un *Saint Liennart* acquis par le duc de Bourgogne en 1384, et Jehan Daniel, qui fit une image de *Saint Christophe* pour la reine en 1469, ce dernier donné simplement comme marchand. Quant aux « ivoiriers », les comptes notent bien que Jehan le Scelleur tailla une « ymage de Notre-Dame d'ivire à tabernacle » pour Mahaut d'Artois en 1325, sans compter le rappareillage d'une autre Vierge, mais nous le voyons en même temps vendre des peignes et des miroirs (1315-1316), ce qui exclut l'idée d'une spécialisation. Cette spécialisation, il est vrai, qui n'existait pas au commencement du XIVe siècle, fut établie, semble-t-il, par la suite ; en 1303, il avait été convenu que seuls, parmi les imagiers-tailleurs, seraient tenus pour imagiers ceux qui taillaient « images de sains » [1] ; toutefois, on ne sait si la règle concernait les ivoiriers et, en tout cas, elle fut par eux mal observée d'abord, l'exemple de Jehan le Scelleur en fait foi ; mais elle peut avoir été mieux appliquée plus tard ; le commerce des pigniers par exemple paraît strictement délimité sous Charles V et Charles VI, et, parmi les nombreuses fournitures faites à la cour par un Jean de Couilly ou un Henri des

1. *Livre des métiers*, éd. Depping, note au titre LXII.

Grès, on ne rencontre jamais que des miroirs, des peignes et autres objets de toilette. Cependant, dans la seconde moitié du xve siècle, cette règle serait tombée en désuétude, Jehan Daniel fournissant aussi bien des pièces d'échiquier que des statuettes. On le voit, les textes, plus ou moins contradictoires, ne permettent de rien affirmer.

Tout cela, nous l'avouons, est médiocrement pré-
cis, mais il ne semble pas que les documents per-
nettent de serrer la question davantage. Nous avons
éanmoins réussi à introduire quelques nouveaux
ioms d'ivoiriers dans l'histoire de l'art du xive siècle
t à délimiter à leur propos certaines parties du do-
naine du métier d'ivoirerie. Sans doute, des textes que
ious avons cités pourrait-on tirer d'autres lumières.
)'abord, nous y notons que tous les ivoiriers con-
ius, moins deux, sont Parisiens; puis ils nous
lonnent divers détails sur l'existence de nos arti-
ans. Non seulement nous les voyons en relations
onstantes avec les barbiers des princes, personnages
ouvent fort influents, on le sait, et de la bonne
olonté de qui dépendait la fortune des fournisseurs;
iais grâce à ces textes nous pénétrons plus avant dans
ı boutique de ces petites gens et apprenons que
ı comtesse d'Artois, le duc de Berri ou le duc de
ourgogne allaient parfois eux-mêmes y faire leurs
nplettes; nous savons quel prix trousses, diptyques
u statuettes se vendaient; nous connaissons même de
ıenus faits divers, telle l'histoire de cet ouvrier ivoi-
er condamné au pilori pour avoir donné la nuit un
ufflet à une servante qu'il prenait « pour une fille
mauvaise vie à quelques discours qu'elle tint ».
ais ce n'est pas notre propos d'insister ici sur ces

points; il ne nous reste qu'à donner le texte de nos documents, en nous excusant de leur petit nombre et en marquant l'espoir que ceux de nos confrères qui en connaîtraient d'autres voudraient bien nous les communiquer; nous leur adressons à l'avance l'expression de notre gratitude.

TEXTES.

Renaut le Bourgeois.

1311. — Fut paié à Renaut, orfèvre de Paris, les parties qui s'ensuient. Pour peindre et pour drecier et burnir I ymage de Notre-Dame, xx s. Pour une crois et le pié et les II ymages redrecier et burnir, et pour I encensoir, xxv s. ... Pour II bouteilletes d'ivoire, IIII s. Pour les manches d'ivoire pour les coutiaus Madame, xx s....

(Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois*, Paris, 1887, in-8°, p. 241 [1].)

Jehan le Scelleur.

1315. — A Jehan le Seeleur de Paris, pour II piegnes d'yvoere achetés en la présence madame, xvi s. Audit Jehan, pour II foureaus pour lesdiz piegnes, et pour une broche, et pour le miroir Madame (Mahaut) enluminer, IX s. VI d.

(J.-M. Richard, *Ibid.*, p. 322.)

1322. — A Jehan le Seeleur yvorier, pour rapareillier

1. Le même travail mentionne p. 312 un certain Bertrand *eschaketturarius* payé en 1296 *pro shakis, imaginibus et rebus aliis* fournis à Robert d'Artois, mais le compte ne dit pas que ces objets fussent d'ivoire, et, bien que ce soit assez vraisemblable, nous ne pouvons compter ce Bertrand parmi les ivoiriers.

une ymaige d'yvire que fut achetée des executeurs la royne Marie, LX s.

(J.-M. Richard, *Ibid.*, p. 322.)

1325. — Pour une ymaige de Notre-Dame d'ivire à tabernacle, XIX l. par. Item, pour une croiz de sedre à ymaige d'ivire, VIII l. par.[1].

(J.-M. Richard, *Ibid.*, p. 322.)

Thomas de Fienvillier ou Fiauvillier.

1353. — Thomas de Fiauvillier, cousteillier, pour deux paires de couteaux à trenchier, avec les parepains, delivrez par devers le roy en ce terme. C'est assavoir l'une paire à manches d'ybenus garniz de virolles et de tinglettes d'argent dorées et esmailliées aux armes de France, pour la saison du caresme, et l'aultre paire à manche d'yvoire garniz de viroles et de tinglettes d'argent doré et esmaillés comme dit est, pour la feste de Pasques, 8 l. la pièce, tout, 16 l. p.

Led. Thomas, pour faire une paire de semblables couteaux à tout le parepain, à manches esquartellez d'yvoire et d'ybenus et garnis comme dit est, et delivrez pour led. Mgr au jour et feste de Penthecouste, 8 l. p., somme 24 l.

(Gay, *Glossaire archéologique*, Paris, 1887, in-4°, t. I, p. 475.)

1373. — « A maistre Thomas de Fienvillier, coustelier du roy », 12 fr. à lui dûs « pour une paire de cousteaux à tranchier à manches d'yvoire et vervelles (viroles?) esmaillées des armes de Mgr ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 329, n° 1774.)

1. En 1316, Huet, barbier du roi, achète 74 s. une trousse à Jehan le Scelleur; mais il n'est pas noté que les objets qui la garnissaient fussent d'ivoire (Douet d'Arcq, *Comptes de l'Hôtel aux XIVe et XVe siècles*, Paris, 1851, in-8°, p. 15).

Jehan de Couilli ou Coilly[1].

1355. — Jehan le pignier, pour 5 grans pignes d'yvoire garnis chascun de petit pigne, de miroir et de gravoire 25 esc. (Compte royal de Gaucher de Vannes.)

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 794.)

1367. — Payé, le 24 mai : à « Jean de Couilli, pignier demourant à Paris », 5 fr. « pour un estui garni de pignes et de mireour d'yvoire, qu'il a bailliez et delivrez pour Mgr à Guillemin Hannot, son barbier et vallet de chambre

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 108 n° 667.)

1371, 16 octobre. — Ordre de payer 100 s. t. « à Jehan le pignier, demorant à Paris, ... pour pignes, un mireour et une greve d'ivire, avec l'estuy d'iceulx, tout achette de lui, pour Mgr, et delivré à Guillemin Hanot, son barbier ».

(Prost, *Ibid.*, p. 266, n° 1460.)

1373. — 5 fr. à Jehan de Coilly, pignier demourant à Paris ..., pour un estuy, garny de pignes et de mireours d'yvoire, que il a baillié et delivré à Guillemin Hannot, barbier de Mgr »[2].

(Prost, *Ibid.*, p. 330, n° 1777.)

1387. — A Jehan de Coilly, pignier, demourant à Paris, pour deniers à li paiez, qui deulz lui estoient, pour un estuy de cuir boully, pendant à un gros laz de soye, garni de trois pignes d'ivoire, d'une broche et d'un mirouer, achatté de lui le xxe jour de may, l'an mil

1. Mentionné dès 1352 (Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 108, note 4).

2. En 1374, 1375 et 1377, J. de Couilly continue de fournir des trousses à la cour de Bourgogne, mais les comptes ne mentionnent pas que les peignes et miroirs fussent d'ivoire, bien qu'il y ait lieu de le supposer (Prost, *Ibid.*, n°s 2009, 2228 et 3046).

CCC IIIxxVII, et baillé à Colinet de Lille, premier barbier du Roy nostre sire, pour pignier le chief du dit seigneur, dont ce par quittance donnée le xxe jour de may, l'an mil CCC IIIIxx et VII, 4 l. 16 s. p.

(Douet d'Arcq, *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1874, in-8°, p. 214.)

GIRARD D'ORLÉANS.

1358. — Maistre Gerart d'Orliens, pour v paonnez et fol, tant d'ivyre comme de coir, pour le jeu des eschés du Roy, du tablier qui fut maistre J. de Savoie[1], fait du commandement du Roy, XVIII d.

(H. d'Orléans, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre.* Miscellanies of the Philobiblion Society, t. II, p. 99, Londres, 1855-1856.)

JEHAN CORNÉE.

1376. — « Remission pour Jehan Cornée (ouvrier en yvoire à Paris) qui avoit esté condae par le prevost de Paris et mis au pilori pour avoir donné un soufflet à une servante de Simon de Buci qu'il trouva la nuit dans les rues avec une jeune fille, laquelle servante il prit pour une fille de mauvaise vie à quelques discours qu'elle tint. Le suppliant est bon ouvrier, travaille pour le Roy et la Reyne, et il est réhabilité et remis en son honneur. »

(Bibl. nat., ms. fr. 7391, fol. 32 v°. — Commun. de Prost.)

JEHAN GIRART, GIROST OU GIROULT.

1377. — Le 27 janvier, 26 fr. dus à « Jehan Girart, tabletier, de Paris, ... pour 26 l. d'ivoire que Mgr fit pranre et acheter de lui, et icelli fit baillier à Mainreville (Marville), son tailleur de menus euvres, pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 568, n° 3035.)

1. Le roi Jean habitait à Londres l'hôtel de Savoie.

1386. — A Jehan Girost, pignier, demourant à Paris pour deniers à li paiez, qui deubz leur estoient, pour une pigne et une broche d'ivoire, achattés de lui le dernier jour de janvier, l'an mil CCC IIII^xx et VI, pour pignier le chef de madame la Royne, en lieu d'un autre de ses pignes qui avoit esté despéciez. Pour quittance de li, donnée le tiers jour de juing, l'an mil CCC IIII^xx et sept.

(Douet d'Arcq, *Nouveau recueil des comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1874, in-8°, p. 212.)

1387. — A Jehan Girost, pignier, demourant à Paris pour deniers à li paiez, que deubz lui estoient, pour un petit miroir d'ivoire avec l'estuy, pendant à un laz de soye, achatté de lui le XVIe d'avril IIII^xx et VII pour ladicte Madame la Royne. Pour ce, par quittance rendue cy-devant, 10 s. p.

(Douet d'Arcq, *Ibid.*, p. 213.)

1397. — Jehan Giroult vend « v onces de martres d'yvoire pour jouer aux cinq pierres, baillés à la reyne » le 5 mai.

(Arch. nat., KK 41, fol. 143. — Commun. de Prost.)

Jean de Marville ou Mainreville.

1377. — Le 27 janvier, 26 fr. dus à « Jehan Girart tabletier, de Paris, ... pour 26 l. d'ivoire que Mgr fit pranre et acheter de lui et icelli fit baillier à Mainreville (Marville) son tailleur de menus euvres, pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 568, n° 3035.)

Jehan Cyme, Syme, Cymier ou Symier.

1378. — A Jehan Cyme, de Paris, pour un bel miroer d'ivoire, garni de deuz pignes de boès, pour un estuy de cuir boully à tenir ledit mirouer et pignes, pour six palettes d'ivoire et de boès pour tenir chandelle de bougie à lire romanz, que Monseigneur meisme prist et

achapta de lui à Paris, le 4[e] jour de fevrier 1378; pour tout 9 liv. t.[1].

(Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris, 1894-1896, in-8°, t. II, p. 323.)

Piérart Aubert.

1380. — Le 9 févr. (n. st.), « Piérart Aubert, tailleur de yvore » à Tournai, « jura sa bourghesie »[2].

(Pinchart, *Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des XIV°, XV° et XVI° siècles*, p. 17. Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3° série, t. IV, n° 12, 1882.)

Mahiet Sançon.

1384. — 1[er] févr., payé 22 fr. à « Mahiet Sançon, à lui dus, pour une harpe, un crucifiz et une ymaige d'ivoire de Saint Liennart que Mgr a fait prenre et acheter de lui ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, p. 157, n° 1058.)

Jehan Aubert.

1387. — A Jehan Aubert, ymagier, demourant à Paris, pour deniers à lui paiez qui deubs lui estoient pour sa paine et sallaire d'avoir rappareillé et mis à point une crosse d'yvoire de la chappelle du Roy nostre sire et pour avoir burny, nectoié et mis à point uns tableaux d'voire de lad. chappelle et oratoire, délivré par lui le XVIII[e] jour

1. En 1371, 1372 et 1375, Jean Cyme, qualifié « mercier et bourgeois de Paris », avait déjà fourni au duc des jeux de tables et d'échecs, la plupart en cyprès (Guiffrey, *Ibid.*, p. 333, 333 et 325).

2. Il était mort en 1408, car on conserve à Tournai un acte échevinal du 17 décembre de cette année relatif à l'exécution du testament de Catherine le Monne, « veuve de Piérart Aubert, en son vivant entailleur de ymaiges ».

dud. mois; pour ce, par quictance de lui donnée le 12e jour de mars de l'an 1387, 76 s. p.

(J. Guiffrey, *Peintres, ymagiers, etc., du XIV*e *et du XV*e *s. Nouvelles Archives de l'Art français*, 1878, p. 204.)

1394. — A Jehan Aubert, ymaigier d'yvoire, pour la vente d'une absconce d'yvoire achetée de lui pour mettre la chandelle quand la Royne dit ses Heures, baillée à Katherine de Villers, pour ce à lui paié par vertu desdiz roulle et mandement et par quittance de lui donnée le vie jour de mars 1394.

(Vallet de Viriville, *Extrait des comptes authentiques sur le règne de Charles VI.* Bulletin de la Société de l'Histoire de France, 1859-1860, p. 412.)

1408 (?). — Testament de Catherine Le Monne, veuve de Piérart Aubert, tailleur d'ivoire à Tournai : « Je donne au fieu Jehan Aubiert, nepveut de mondit feu marit, tous les hostieulx entirement que mondit marit avoit au jour de son trespas servans et appartenans à son mestier d'entaillerie[1]. »

(Pinchart, *Ibid.*, p. 18.)

Jehan le Braellier, le Bragelier, le Braillier ou le Brailleur.

Avant 1380. — Item, deux grans beaulx tableaux d'yvire des troys Maries, que fist Jehan le Braellier, en un estuy de cuir (en l'étude du roi Charles V à Vincennes)[2].

(Labarte, *Inventaire de Charles V*, n° 2622, Paris, in-4°, s. d.)

1. Pinchart, qui a publié ce texte, estime qu'il s'applique à notre Jehan Aubert.

2. Labarte donne en note des renseignements sur le Braellier, qui était orfèvre du roi dès 1351 et devait être mort à la date de 1380; il cite des travaux très importants d'orfèvrerie exécutés par lui. Le Braellier était valet de chambre du roi (Douet d'Arcq, *Comptes de l'hôtel aux XIV*e *et XV*e *siècles*, Paris, 1851, in-8°, p. 155). Voir aussi Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2e éd., t. I, p. 129, 226, t. II, p. 47, 52, t. III, p. 403; Viard, *Les journaux du Trésor de Philippe VI*, n° 4656, et Leber, *Collection des meilleures dissertations*, t. XIX, p. 91 et 92, Paris, 1838, in-8°).

HENRI DES GRÈS.

1386. — « Henry de Grées, pignier, demourant à Paris », ɔuche le 20 septembre 11 fr. « pour deux paires de pignes 'yveure garniz l'un pour Mgr et l'autre pour Mme ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, n° 1501, p. 229.)

1386. — 7 décembre, 8 fr. « à Henry de Grées, pignier, emourant à Paris, pour un gros pigne d'ivoire pour Mgr pour une paire de pignes d'ivoire pour madamoiselle comtesse de Nevers ».

(Prost, *Ibid.*, t. II, n° 1421, p. 248.)

1387. — 9 fr. « à Henry de Grés pour un estuy à 3 pignes, ıg mirouoir et une broche, tout d'yvoire », 6 fr.; « et ur ung autre petit estuy garni de trois pignes, 1 mirouoir une broche, tout d'yvoire », 3 fr.

(Prost, *Ibid.*, n° 1677, p. 294.)

1387. — 18 fr. « à Hanryet de Grees, pignier, demou- ıt à Paris, pour ... 3 estuys de cuir, garni chascun de ɔignes et une broiche d'yvoire, l'un pour mons. le ıte de Nevers, l'autre pour madamoiselle de Nevers, femme, et l'autre pour messire Philippe de Bar ».

(Prost, *Ibid.*, n° 1787, p. 320.)

388. — « Hanryet de Grees, pignier, demourant à is », donne quittance, le 26 février, de 18 fr. à lui dus our un estuy de cuir garny de 3 pignes, 1 mireor et ne broiche d'yvoire pour Mgr », 6 fr.; « 1 estuy à 1 pigne uart pour led. Mgr », 2 fr.; « un aultre estuy, garni de gnes, miroer et broiche d'yvoire pour » le comte de ers, 5 fr.; « un aultre estuy de cuir, garni comme des- de 3 pignes, mireor et broiche d'yvoire pour messire lippe de Bar », 5 fr. (quittance, pour partie, des numé- ci-dessus).

(Prost, *Ibid.*, n° 2577, p. 395.)

1388. — Le 9 décembre, payé 13 fr. 5 s. t. « à Hanrye de Grées, pingnier à Paris ..., pour 2 etuys garnis de pin gnez d'yvoire, l'un pour Mgr, l'autre pour Mons. le comt de Nevers, son fils », à 6 fr. pièce, 12 fr.; « pour la façor et estoffez de 2 gaines pour coustiaux à tranchier, garni de las de soye, pour Mgr », 25 s. t.

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, n° 3814, p. 452.

1391. — A Henry des Grees, pignier, pour une esconce par maniere de cuiller d'yvoire blanc, acheté de lui e delivré à Guillaume Arode, orfevre, demourant à Paris pour refaire et mettre la garnison d'argent doré d'un autre cuiller de cyprès à mettre et tenir la chandell devant la Royne, quand elle dit ses heures.

(De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, t. II. *Documents et glossaire*, Paris, 1853, p. 269.)

1393. — A Henry des Grès « pour un estui de cui boullu poinçonné et armoié des armes de la royne, garni de 3 pingnes, une gravouère et un mirouer, tout d'ivoire pour la royne », audit jour de Noel, 4 l. 16 s.

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 794.)

1395-1396. — A Henry des Grès, pignier, demeurant Paris, 28 s. par. « pour un Roy, une reyne, deux roz et VI paonnez d'yvoire blanc pour un jeu d'eschez et u fol et plusieurs paonnez noirs ».

24 s. par. « pour avoir fait un chevalier monté sur u cheval d'yvoire et une royne pareillement, dorez et escai lez, pour estre pareilz à un jeu d'eschez pour la royne o ils failloient ».

(Arch. nat., KK 41, fol. 85 v°. — Commun. de Prost.)

1397. — A Henry des Grès, pignier, le XXIIIe jour c Juing pour deux paires de patenostres de gest, et po deux pignières garnies de pignes d'yvoire, de mirouers de gravières pour Madame et ses filles, 6 fr.

(Le duc de la Trémoille, *Livre des comptes de Guy de Trémoille*, Nantes, 1887, in-4°, p. 62.)

1398. — Henry des Grès vend pour « Charles mons. ilz » du duc d'Orléans « un estuy de cuir doré, garni de rois pignes et un mirouer avecques une broche, tout ce l'yvoire et tout pendu en un las de soye », 48 s. p.[1].

(British Museum, add. chart. 2767 (Joursanvault 717). — Commun. de Prost.)

Berthelot ou Berthelemot Héliot ou Elyot.

1393. — A Berthelot Heliot, varlet de chambre de mon eigneur, pour deus grans tableaus d'yvoire à ymaiges ont l'un d'iceulx est la Passion Nostre Seigneur et autre est la Vie Monsieur saint Jehan Baptiste, lesquelz ıbleaus mondit seigneur a achatez dudit Berthelot et ceulx donnez à l'eglise des Chartreus dudit Champmol, : frans[2].

(Dehaisnes, *Documents et extraits concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, in-4°, t. II, p. 712.)

Henri Legros.

1398. — Pignier, livre au duc d'Orléans : ung estuy de ıir doré, garny de 3 pignes, et ung mirouer avecques

1. Voir sur Henry des Grès la note de Prost, *Inventaire des cs de Bourgogne*, t. II, p. 227, n° 7. — On le trouve encore 1387 vendant une trousse au duc de Bourgogne (Prost, *id.*, n° 1819) et une autre au duc de Touraine (Douet d'Arcq, *ɔuveau recueil des comptes de l'argenterie,* p. 213), mais il st pas noté que les objets qui les garnissaient fussent d'ivoire; même en 1396 pour une trousse vendue à Guy de la Tréɔille (La Trémoille, *Livre des comptes de Guy de la Tréɪille*, p. 55.)

2. Berthelot Héliot était un orfèvre ou changeur parisien en ations constantes avec le duc de Bourgogne : en 1387, il lui nd une ceinture d'argent et pour 6,120 francs de pierreries stinées à la couronne et au chapel de la duchesse (Prost, *ventaires des ducs de Bourgogne,* t. II, n°s 1681 et 1796); nouau payement en 1390-1391 (Dehaisnes, *Documents et extraits cernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le inaut*, p. 677); on le suit jusqu'en 1399. Cf. Prost, *Inventaires ducs de Bourgogne*, note au n° 1796.

une broche, tout ce d'ivouer et tout pendu à un las de soie.

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 682.)

Richard des Grès.

1398-1399. — Pignier, demeurant à Paris, fournit au duc d'Orléans pingnes, mirouoirs de boys, gravouères d'ivoire, cizeaux.

(British Museum, add. chart. 2773 (Joursanvault 719). — Commun. de Prost.)

1401. — Fournit au même pignes de boys et d'yvyre, mirouers de boys, gravouers d'yvyre, etc...

(British Museum, add. chart. 2787 (Joursanvault 718). — Commun. de Prost.)

1408. — A Richard des Grès, pour 3 pignes, un mirouer et une broche tous d'ivuire, mis en un estuy de cuir boulli, poinçonné, et y a un tigre enlevé tout doré de fin or ... pour servir à pigner le roy, 4 l. 16 s. p.

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 682.)

1415 (20 juin). — Charles, duc d'Orléans, mande à son argentier Pierre Sauvage de payer à Richard des Grès 19 l. p. 17 s. 11 d. qu'il lui doit pour pignes, manches de rasouers tout d'yvoire, fers de rasouers, ciseaulx.

(British Museum, add. chart. 2804 (Joursanvault 723). — Commun. de Prost[1].)

Thomas d'Orgeret ou d'Orgelet.

1404. — A Thomas d'Orgeret, pour une paire de grands cousteaux à manches d'yvoire et de cèdre, chascun 3 virolles d'argent doré esmaillées...

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 473.)

1404. — A Thomas d'Orgeret, coustellier, demourant

1. Une indication de Prost fait croire que Richard des Grès vivait encore en 1437 (Bibl. nat., ms. fr. 8611, fol. 64).

Paris, pour une paire de grans cousteaulx à manches d'yvoire et de cèdre, esquartelez, garniz de parepain et de petit coustel, chascun à 3 virolles d'argent doré, esmaillés aux armes de France, engainez ainsi qu'il appartient, pour servir à trenchier devant le dit sgr (le roi), 12 l. p.[1].

JEHAN PULZ.

1432-1433. — A Jehan Pulz, orfèvre, demourant à Lille ..., pour ung petit cornet d'ivoire, garni d'or fin, que M. S. a fait prendre et achetter de luy pour reclanier son esprivier, LXX s.

(De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 332.)

PHILIPPE DANIEL.

1433-1434. — A Philippe Daniel, pignier et tabletier, demourant à Paris, pour une pignière garnie de deux pignes, deux brochettes et ung mirouer d'ivoire, deux rasoirs garnis d'argent et armoiés aux armes de M. S., xv fr.

(De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 340.)

JACQUES DE PASSI.

1447, 11 décembre. — A Jacobo de Passi ... ung poinçon d'ivoire...

(Lecoy de la Marche, *Comptes et inventaires du roi René*, p. 295.)

MONGNY FERRY.

1455. — A Mongny Ferry, marchant, passant pays, pour

1. Dès 1388, Prost mentionne une fourniture de couteaux de cet artisan au duc de Bourgogne (*Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, n° 2707), et Gay en note quelques autres, mais où il n'est pas question d'ivoire (*Glossaire archéologique*, t. I, p. 475 et 476); il travaille aussi pour le duc d'Orléans; on ne le mentionne plus après 1409. Il est nommé « coustellier et ouvrier de forges ». Cf. Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, note à l'article 2707.

quatre paygnes d'yvoire, pesans en tout IX que Ms. a fai prendre et achetter de lui, IIII liv. X s. t. (comptes de ducs d'Orléans).

(De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, p. 362.)

JEHAN DANIEL.

1469. — Payé XI l. 5 s. t. « à Jehan Daniel, marchant demeurant à Paris, ... pour les parties qui s'ensuivent c'est assavoir pour deux dagues, deux layètes, deu barilz, une ymage de saint Xristofle, trois grenes, un esguille et deux patrons à ouvrer, le tout d'yvouère », pou la reine, « pour en faire son plaisir ».

(Arch. nat., KK 68, fol. 106 v°. — Commun. de Prost.)

1488. — 46 s. 3 d., « tant pour ses paine et sallaire d'avoir ... rabillé le tablier d'yvoire dudit Sr, lequel esto rompu et despiécé en plusieurs lieux, et fourni d'ivyre que aussi pr douze tables et douze pions d'ivyre m partie de blanc et rouge, lesquelles il a fournies et livrée pour servir aud. tablier au lieu d'autres qui ont esté pe dues »[1].

(Arch. nat., KK 70, fol. 266 r° et v°. — Commun. de Prost

1. Une sentence d'homologation des statuts des peignier tabletiers rendue en 1485 par le prévôt des marchands no fait connaître les noms des maîtres : Jean Daniel, Nicol Boursier, Martin Bailly, Jacques Lasnier, Jehan Petit, Gui Comterel, Jacquet Loquet, Nicaise Petit, Guillaume Tipo Chrétien Poissonnier, Jehan Galopin, Nicolas Behart, Pier Hubert (René de Lespinasse, *Les métiers et corporations de ville de Paris*. Paris, 1892, in-4°, t. II, p. 675).

LA PEINTURE

DANS LA HAUTE-TOSCANE ET LES MARCHES

PIERO DELLA FRANCESCA

MELOZZO DE FORLI

Par M. Henry Marcel.

S'il était nécessaire, après l'étude des grands centres 'art en Italie, de faire ressortir la profusion de énies originaux auxquels la péninsule donna naisance au cours du xve siècle, les deux artistes qui ont l'objet de ces notes prouveraient surabondamient que cette fécondité s'étendit à toutes les régions, ussi bien aux massifs montagneux qui séparent la 'oscane du versant oriental, qu'à la côte adriatique ième, que l'on croit communément moins riche en roduits humains supérieurs que les plaines fertisées par l'Arno. Ces maîtres apportent à l'école un ontingent de vigueur un peu âpre, d'originalité anchée, qui corrige heureusement l'influence amolssante des vallées. Ils contribuent à tonifier, à emper l'inspiration italienne, à en relever la saveur ır un bouquet mordant et fort.

Piero della Francesca, le premier en date, naquit

à Borgo-San-Sepolcro, aux confins de la Toscane e
de l'Ombrie, vers 1406, suivant Vasari, vers 1416
suivant Eugène Müntz. Il commença par étudier
les mathématiques et, bien qu'adonné à la pein-
ture dès l'âge de quinze ans, il ne cessa de pratiquer
la géométrie et la perspective; il composa même un
traité « de quinque corporibus » qui eut les honneurs
du plagiat. De tels goûts font comprendre qu'à Flo-
rence, où il résida de 1439 à 1445, il ait fréquenté de
préférence l'atelier de Paolo Uccello, l'artiste que la
méditation des problèmes de la perspective empêchait
de dormir. Bientôt ses progrès attirèrent l'attention
de Domenico Veneziano, qui le fit travailler à ses
fresques de Santa-Maria-Nuova.

Un de ses plus anciens ouvrages est *la Résurrec-
tion du Christ*, au municipe de Borgo-San-Sepolcro
Le Sauveur, demi-vêtu de son suaire, une bannière à
la main, enjambe, de face, le bord de son sarcophage,
dans un raccourci très habilement rendu, au-dessus
des soldats de garde, au nombre de quatre, qui
dorment, en des attitudes d'un naturel extrême.
Toutes les caractéristiques de l'artiste s'annoncent
dans cette fresque : la justesse du modelé (la poitrine
du Christ est remarquablement traitée), l'exactitude
de la mimique, le sens du décor (le paysage de fond,
avec des monticules et des arbres, a un accent de
nature directe). Mais il y règne une certaine froideur
qui persistera dans presque toutes ses œuvres, et où,
du reste, on peut ne voir qu'une préoccupation de la
dignité du sujet. A peu de temps de là, Nicolas V,
qui embellissait alors le Vatican et faisait appel à
tous les artistes en renom de la Toscane, le manda à
Rome, pour y décorer les *Stanze*. Ses deux composi-

tions occupaient la place actuellement remplie par la *Délivrance de saint Pierre* et la *Messe de Bolsène*, de Raphaël. On sait qu'elles ne furent pas les seules dont on doive imputer la disparition aux préférences trop exclusives de Jules II.

A Rimini régnait l'énigmatique et redoutable Sigismond Malatesta, que son amour pour Isotta et es créations d'art qu'il inspira ont poétisé plus que le raison; nous y trouvons Piero della Francesca occupé à représenter, dans le temple pseudo-antique élevé par Leo-Battista Alberti et resté inachevé, le duc, en prières devant son saint patronymique. Il est genoux, les mains jointes, sous un portique corinhien, un grand chien blanc accroupi derrière lui; le aint, tenant le sceptre et le globe, coiffé d'un étrange ouvre-chef, darde sur lui un regard inquisiteur. La omposition, entendue comme une sorte de baselief et alignée sur un seul plan, présente des vides xcessifs.

L'artiste allait se relever singulièrement dans ses resques de saint François, à Arezzo, auxquelles il onsacra une dizaine d'années. Elles forment un ycle considérable, couvrant les parois latérales du hœur et le mur du fond et divisées en douze comartiments. Le thème général est la chute de l'homme ar le péché et sa rédemption par le mérite de la i. Adam, représenté à sa mort, y exprime notre échéance initiale; puis c'est la visite de la reine de aba à Salomon, dont on s'explique mal, au premier ord, l'opportunité; il y a un lien pourtant : Seth, s d'Adam, avait planté sur la tombe de son père un jeton de l'arbre du bien et du mal, qui, ayant crû avec temps, aurait servi à Salomon pour construire un

pont. C'est cette relation oubliée que la reine Balkis vient apprendre au roi d'Israël. La scène allait fournir au peintre l'occasion d'un déploiement pompeux de cortège. C'est ensuite la découverte de la croix, sortie, suivant la légende, du même arbre, par sainte Hélène, mère de Constantin, et l'érection commémorative de l'instrument de supplice. C'est, enfin, la victoire de l'empereur Héraclius sur le roi des Perses, Chosroès, à la suite de laquelle il reconquit la glorieuse relique.

Ce cycle, à défaut de vraisemblance historique, offrait du moins le mérite de fournir au peintre des scènes contrastées et une grande variété d'effets : des femmes en prière, des ouvriers au travail, un épisode nocturne (*le Songe de Constantin*) permettant de curieuses recherches d'éclairage, une vaste mêlée d'hommes et de chevaux; P. della Francesca a suff à tous ces spectacles, et il n'en est aucun où ne se voie la marque d'une puissance originale. La dignité la noblesse tranquille des cortèges royaux, l'énergie musculaire et les attitudes pittoresques des tâcherons la singularité exotique des costumes, la violence des mouvements, la hardiesse des raccourcis, dans la bataille, montrent l'œil le plus juste, la main la plu exercée.

L'émotion morale est peut-être ce qui manque dan cet ensemble; le déploiement énergique de la vie physique, l'originalité des ajustements ont plus intéressé le peintre que l'être intérieur, ses replis et ses mystères le facteur moral même, l'enthousiasme chrétien, fai défaut à la bataille, où ce sont uniquement des corp qui s'entrechoquent. Mais, en ce xv[e] siècle, bien rares étaient les artistes aussi sensibles à la vie inté

rieure de leurs personnages, qu'au plaisir de développer des muscles, d'agencer de belles ordonnances. Pour cela, du moins, P. della Francesca ne connaît pas de maître, et tout le XVIe siècle, Raphaël en tête, a trouvé, dans le cycle des fresques de San-Francesco, des sujets d'admiration et d'étude; le dernier même, suivant Eug. Müntz, se serait inspiré du *Songe de Constantin*, dans sa délivrance de saint Pierre, notamment en utilisant la coloration générale et les reflets des cuirasses, reflets qui servent, en partie, à éclairer la scène. Nous allons, d'ailleurs, voir la sensibilité s'éveiller, chez l'artiste, dans la fréquentation de l'Évangile.

Les principaux tableaux de chevalet de Piero sont à la National Gallery, aux Uffizzi et à Milan. Le premier de ces Musées contient un *Baptême du Christ* des plus intéressants. Debout, les mains jointes, ésus nu reçoit l'eau consacrée des mains de Jean, n sayon de poil; l'attitude des deux hommes est leine de recueillement et d'onction; à gauche, trois nges, dont celui du milieu, couronné de fleurs, est harmant, contemplent la scène, et, en retrait, sur la roite, un homme dépouille sa chemise, pour recevoir le baptême, avec un geste d'une extrême justesse, ui rappelle une des fresques célèbres de Masolino e Panicale au Baptistère de Castiglione d'Olona, ntérieures d'une trentaine d'années. Des arbres uffus, un fond de montagnes mettent un accent e nature plus italienne qu'asiatique dans la scène. a *Nativité* est un spectacle du charme le plus ndre et le plus frais. Devant un appentis, la Vierge genouillée est en prière, au-dessus de l'Enfant nu acé sur le gazon; cinq anges aux souples draperies

chantent et jouent du luth à sa droite, cependant qu'un peu en arrière, les trois mages méditent, l'un d'eux le doigt tendu vers le ciel. Et, le charme idyllique de cette composition s'empreint, par ce seul geste, d'une solennité religieuse. Le paysage du fond est exquis : une vallée abrupte sur la gauche, avec des oliviers en boule au sommet; une ville dresse ses tours et ses clochers sur un plateau, à droite. Déjà, dans une *Annonciation* à fresque qui se rattache à l'ensemble d'Arezzo, l'humilité respectueuse de l'ange agenouillé, le mouvement de surprise et comme d'instinctive défense de la Vierge contre la redoutable destinée qu'il lui révèle, donnaient une grandeur dramatique à un épisode que les contemporains ne traitèrent bien souvent qu'en idylle. Il n'y a pas moins d'onction grave dans le tableau à compartiments du Musée de Pérouse, que couronne la même scène.

Piero fut un éminent portraitiste. Son respect presque religieux des formes de la vie, servi par un dessin d'une merveilleuse sûreté, nous a valu d'inoubliables effigies. Ce sont le plus souvent des figures en buste, présentées de profil : d'abord le duc et la duchesse d'Urbin, dans le même cadre, aux Uffizi ; nul visiteur de ce Musée n'a oublié la laideur pittoresque de l'homme et sa gravité réfléchie, non plus que le flegme sans pensée de la duchesse. L'un et l'autre se détachent sur d'immenses perspectives de paysage, d'une extraordinaire finesse. A Londres, ce sont des jeunes femmes, au front amplifié par le rejet de la chevelure en arrière, au col allongé par la chute du corsage ramagé; types bien caractéristiques d'élégance et de distinction un peu sèche. Mais, au

Musée Poldi Pezzoli, à Milan, s'abrite le plus sédui-
ant de tous, jaillissant littéralement de sa gaine de
elours, avec la physionomie la plus futée du monde,
a grâce compliquée de sa coiffure, le précieux rehaut
l'un collier et d'une pendeloque de gemmes : mélange
nfiniment heureux de raffinement et de naturel.

Bien peu d'aspects de la vie, bien peu de thèmes
eligieux ont été, on le voit, étrangers à Piero della
rancesca, et cette ampleur d'investigation, jointe à
ı maîtrise de sa technique, font de lui une des figures
s plus nettement tranchées du Quattrocento. On
prouve, néanmoins, quelque peine à caractériser sa
hysionomie; la multiplicité même de ses aptitudes
de ses poussées ne s'y oppose pas moins que la
ırprenante diversité de sa facture. On s'explique
ıalaisément que les simples et robustes suivantes de
reine de Saba ou de Sainte-Hélène soient sorties de
même main que les portraits de jeunes femmes
un faire si précieux dont je viens de parler, et leurs
lorations soutenues et denses, dues au même pin-
au que les tons si légers et si pâles de la *Nativité*.
la vérité, celle-ci a peut-être souffert des intempé-
s. Il n'en reste pas moins chez Piero della Fran-
sca assez d'éléments disparates pour irriter notre
riosité et faire souhaiter de nouvelles recherches
r les milieux où il travailla et sur ses fréquentations
istiques.

L'artiste que nous abordons maintenant, Melozzo
ıbrogi de Forli, offre un mélange curieux d'in-
ences, greffées sur une personnalité très forte. Piero
la Francesca se sent dans la gravité simple de son

art, mais Mantegna n'est pas étranger au métier volontaire, arrêté, impérieux par lequel il s'exprime. Il a dû avoir des rapports directs avec Piero, par la ville ducale d'Urbin, centre de rayonnement intellectuel et artistique sur toutes les Marches. Eugène Müntz voit dans l'âpre et noueux Ansuino de Forli, dont les fresques avoisinent, aux Eremitani de Padoue, celles de Mantegna, l'intermédiaire nécessaire. Ceci est conjectural; mais il y a évidence dans le rapprochement qu'il fait ensuite entre la grâce des Muses du *Parnasse* au Louvre et celle des anges de Melozzo à la sacristie de Saint-Pierre de Rome, et quelque fondement dans la similitude qu'il établit entre les portraits des Gonzague à la Camera de' Sposi, à Mantoue, et la fresque de Melozzo, au Vatican, où Sixte IV investit Platina des fonctions de bibliothécaire en chef. Nous verrons plus loin les différences.

On sait très peu de chose de la vie du peintre. Né à Forli, en 1438, il travaille dès 1460 à Rome; il reste de ce séjour, qui dut être long, deux tableaux dans l'église Saint-Marc, près du Capitole : l'évangéliste et le pape de ce nom; ce dernier ne manque pas de caractère dans sa raideur hiératique; un Christ en buste a été recueilli au Musée de Citta di Castello, d'une précision toute naturaliste. Melozzo se rend ensuite à Urbin, où il exécute des allégorisations des arts libéraux, pour la bibliothèque de Frédéric de Montefeltro; il s'en est conservé quatre : deux sont au Musée de Berlin, deux à la National Gallery. L'ordonnance en est identique. C'est, chaque fois, une femme jeune et grave, vêtue d'une ample robe, parfois décorée de broderies ou ramages, et assise dans un fauteuil en forme de niche, exhaussé sur

quatre degrés tapissés d'étoffe à décor. Au bas, devant elle, un personnage à genoux reçoit avec res- pect le traité de la science qu'elle incarne, à savoir, au Musée de Berlin, la *Dialectique* et l'*Astronomie*, à la National Gallery, la *Rhétorique* et la *Musique*, que désigne avec évidence un petit orgue portatif. Des attributaires, un seul offre une personnalité illustre, Frédéric d'Urbin, avec son crâne puissant et son double menton; lourdement tassé dans sa ongue simarre rouge, dont les grands plis s'écrasent terre, il fait un contraste frappant avec la fine sil- iouette et le visage effilé de la *Dialectique*, en brocart 'or. L'*Astronomie*, d'expression grave, en son cos- ıme monacal, remet une sphère armillaire au parent u duc, Ottaviano Ubaldini, barbu et massif, dans sa aste lévite. L'effet est interverti dans les deux uvrages conservés à Londres; les donataires, jeunes t sveltes, l'un sous son manteau pendant, l'autre Costanzo Sforza, beau-frère du duc) dans son court ırcot ramagé, font valoir, par contraste, l'opulente un peu massive beauté de la *Rhétorique* et de la *lusique*. Les modelés sont robustes, bien que fondus, s tonalités d'une richesse tranquille et d'une sono- té grave, les draperies d'une ampleur magistrale, 'ec de larges plans lumineux et de grands plis ombre. On y sent l'influence de l'art flamand; lui-ci avait eu, peu auparavant, à la cour d'Urbin, ı représentant qualifié, dans la personne de Juste de and, dont la *Cène* est la principale curiosité de l'in- ieur du palais ducal; nul doute que Melozzo n'ait uvent médité devant cette composition considé- ble, dont il sut associer les colorations chaudes et ıtenues à une souplesse et à une liberté de dessin connues du maître gantois.

A une époque un peu antérieure appartiennent, sans doute, deux autres représentations de Frédéric d'Urbin; dans l'une, qui est au château de Windsor, le duc écoute, avec son fils Guidobaldo, une leçon de Frédéric de Montefeltro; l'autre (galerie Barberini, à Rome) le montre, dans une armure couverte d'un manteau à ramages, suivant, un antiphonaire entre les mains, quelque office avec ce fils, encore enfant, debout à son côté, en grand surcot garni de perles, le sceptre ducal à la main. En 1477, nous voyons l'artiste, sans doute grâce à l'appui du duc, dont la fille avait épousé le neveu de Sixte IV, travaillant pour la bibliothèque du Vatican, où il reparaîtra en 1480. Dans l'intervalle, il a exécuté, à Lorette, la décoration d'une coupole, celle de la chapelle du Trésor. Ce sont, en suivant l'ordre ascendant, huit prophètes assis, puis huit anges, en grandes robes blanches, tenant les instruments de la Passion, et, au-dessus, seize têtes ailées de chérubins. Les raccourcis y sont traités en perfection, les prophètes offrent un caractère robuste et une sorte d'exotisme savoureux. On attribue à Melozzo, dans la sacristie du chœur, une entrée de Jésus à Jérusalem, le jour des Rameaux, d'un réalisme un peu sec, avec un fond de paysage très important.

Les principales peintures conservées à Rome (en dehors de *Sixte IV et Platina*) proviennent de la tribune de la basilique des Santi-Apostoli. Melozzo y avait peint à fresque l'*Ascension du Christ*, des anges musiciens et des apôtres. Lors de la démolition de cette tribune, en 1711, Clément XI fit transporter le Christ dans le grand escalier du Quirinal, et donna les anges musiciens et trois têtes d'apôtres à la sacris-

'ie du Vatican, où ils sont encore. On conserve éga-
ement, dans les « grotte vaticane », un fragment de
resque de la chapelle de la Conception, au Vatican,
émolie en 1609, où étaient représentés la Vierge et
Enfant, dans un cœur d'anges, avec quatre saints et
ixte IV agenouillé. Quant au *Sixte IV et Platina*,
ui a été transporté sur toile, il faisait partie d'un
nsemble disparu de décorations de la bibliothèque
'aticane, auquel Melozzo travailla conjointement
vec cet Antoniazzo Romano, dont une Vierge vient
'entrer au Louvre. Il y aurait été assisté par Gio-
anni Santi, le père de Raphaël, qui aimait beaucoup
Ielozzo et l'a célébré, comme un perspecteur incom-
arable, dans la dissertation sur la peinture qui
nterrompt, assez singulièrement, sa chronique rimée
'Urbin. Il ne fut point retenu par Innocent VIII
our son service et se retira dans sa ville natale, qui
'a malheureusement conservé de ses travaux qu'une
nseigne d'épicerie très détériorée : *le Pileur de
oivre*. Il y mourut en 1494, la même année que
hirlandajo, à cinquante-six ans.

Melozzo est un très grand artiste; il unit le goût le
lus sobre et le plus pur à la force et à l'ampleur.
on dessin est du jet le plus fier; sa coloration,
haude et nourrie, reste transparente jusque dans les
mbres. Il a un sens robuste de la beauté féminine,
ns la vulgariser aucunement. Ses muses des quatre
bleaux allégoriques étudiés plus haut s'inclinent
rs leurs fervents, avec une bonne grâce sérieuse,
ne majesté sans morgue. Admirablement cons-
uites, dans leurs proportions un peu trapues, elles
nt drapées avec largeur, parées d'ornements d'une
chesse discrète, et l'attitude, le geste respectueux de

leurs serviteurs, agenouillés sur les marches de leurs trônes, complètent l'expression recueillie, la noble tenue de ces représentations. La couleur des quatre tableaux est riche et harmonieuse à l'égal des plus beaux ouvrages flamands.

Mais ce décorateur consommé exprime en maître la gamme des sentiments chrétiens. Une *Annonciation* à fresque, récemment découverte au Panthéon, offre dans sa simple et tranquille ordonnance, une émotion contenue qui est exquise. Le Christ du Quirinal, planant, avec un grand geste de bénédiction, dans le fourmillement des angelots en prière, est une des plus imposantes figures que l'art ait créées. Aucune fadeur en lui, mais une force souveraine, tempérée d'indulgence et de bonté. La grande draperie blanche qui enveloppe sa tunique mauve, avec ses plis nombreux et cassés, semble agitée par une forte brise, ce qui souligne bien le caractère aérien de la scène. Les anges musiciens, à mi-corps, drapés dans de vastes manteaux d'où émergent leurs bustes sveltes et leurs figures, aux cheveux épais et bouffants, tout illuminées de l'ivresse des sons, comptent parmi les plus pures et les plus riantes inspirations de l'art. Il y a une ingéniosité pleine de ressources dans l'arrangement des étoffes, dans la disposition des coiffures, qui complète l'effet de leur beauté délicieuse, où le charme de la femme se relève de quelque chose d'allègre et de décidé.

Quant à la fresque de Sixte IV et de Platina, dans un encadrement architectural figuré, du style le plus riche et le plus pur, et une disposition perspective d'une merveilleuse justesse, elle groupe six personnages, en des attitudes toutes cérémonielles, où

uelque froideur s'est nécessairement glissée; mais haque figure, prise à part, est un portrait plein de ravité, de style et de caractère (les personnages lacés près du pape sont les cardinaux Pietro Riario : Giuliano de la Rovère). La couleur offre une sobriété u plus grand goût, dans son harmonie bleu, blanc, renat et rouge vif. Le dessin est moins coupant, le ıodelé moins rigoureux et plus aisé que chez Mangna. Melozzo, le plus peintre sans conteste des deux ıaîtres qui nous occupent, au sens de la technique es tons et des valeurs, est un des artistes dont les vesges trop rares font amèrement regretter l'incurie et ırtout la manie de transformation des pontifes ›mains. Mais ce qui reste de lui est d'une qualité si .re, qu'il suffit à le mettre au rang des praticiens les ieux doués, les plus accomplis de son temps.

L'IMPORTANCE

DE

JACOPO BELLINI

DANS LE

DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE ITALIENNE

A PROPOS DE DEUX TABLEAUX CONSERVÉS A LA GALERIE BARBERINI A ROME

Par M. CONRAD DE MANDACH.

La galerie Barberini à Rome, bien connue pour ses tableaux dont les plus importants proviennent du palais ducal à Urbin, possède deux peintures de dimensions restreintes[1] qui rappellent par leurs brillantes et spacieuses architectures les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum. Ces dessins viennent d'être rendus accessibles au public par la belle et savante publication de M. Victor Goloubew[2].

*
* *

Les panneaux de la galerie Barberini représentent une *Nativité* et un *Cortège à l'entrée d'une église*.

1. Les dimensions comportent 145 centimètres en hauteur et 97 en largeur.
2. *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, van Oost, 2 vol.



Fra Carnevale (?). — Naissance.
(Palais Barberini, Rome.)

,oin de constituer la raison d'être de l'œuvre, ces ujets ne servent à l'artiste que de prétextes à la mise ı scène de groupes variés et pittoresques, au déploie- ıent de draperies harmonieuses et surtout à l'éta- lissement de perspectives architecturales hardies et ıvantes.

La *Nativité* s'échelonne sur trois plans. Au fond, jeune mère est entourée de ses servantes. Plus ·ès de nous, les sages-femmes baignent l'enfant, ndis qu'au premier plan des amies de l'accouchée ıvancent pour lui rendre visite. A gauche, des cava- l·rs arrivent au galop, des jeunes gens stationnent à lntrée du palais, l'un d'eux pénètre dans la salle. lédifice qui abrite la scène est du style le plus somp- tıux. Son rez-de-chaussée ouvre sur un grand cintre ıronté de deux colonnes qui supportent un riche ·ablement. Deux médaillons ornés d'aigles, dans le gıre de ceux qu'évoquent fréquemment les dessins l Jacopo Bellini, — et que les commentateurs de compositions proposent d'identifier avec l'em- me des d'Este, — s'enchâssent entre le cintre et colonnes[1]. Le premier étage est orné de reliefs thologiques, dont les figures sveltes rappellent t particulièrement les personnages élancés du ıtre vénitien.

'autre panneau fait surgir devant nos yeux la nef ıe église dans la beauté de ses formes monumen- ı. Cet intérieur a des rapports avec San-Lorenzo Florence, dont les plans furent établis par Bru-

ı Observons toutefois que l'aigle se trouve aussi dans les s de Montefeltre, mêlé, — il est vrai, — à d'autres em- es. Un aigle soutient l'écusson du duc Frédéric dans l'al- ie de la *Dialectique*, attribuée à Melozzo da Forli ou à de Gand, au Musée de Berlin.

nellesco. Au fond de l'abside se dresse un autel. Des jeunes gens vont, viennent, s'arrêtent et discutent. Leurs petites dimensions font ressortir la grandeur de l'édifice. Au premier plan, une jeune fille suivie de son aînée, de femmes vêtues de grands manteaux ramenés sur leur tête, et de deux jeunes gens, s'apprête à gravir les marches du temple. A gauche, des infirmes misérables et dévêtus attirent sur eux la pitié des passants.

La façade de ce palais est du même style que celle de l'édifice antérieurement décrit. Au-dessus d'une somptueuse corniche s'élèvent deux statues figurant l'*Annonciation*. Ces figures en grisaille sont d'une grâce prenante. Au-dessous, un bas-relief rend d'une façon noble et bien touchante la *Visitation*, dont le thème se prête à de si subtiles variantes.

Sur la base des colonnes se dessinent une bacchante à gauche, un faune à droite.

*
* *

Les sujets de ces tableaux ont été interprétés d façons diverses. Alors que Crowe et Cavalcasell se bornent à constater la difficulté de l'énigme[1] M. Walter Bombe pense qu'on pourrait rappor ter la donnée à la *Nativité de la Vierge* et à l *Présentation au temple*[2]. Plusieurs raisons militer contre cette hypothèse. L'accouchée est toute jeun et ne peut, par conséquent, être identifiée avec saint

1. *Histoire de la peinture italienne*, éd. allemande (Max Jo dan), Leipzig, 1873, t. V, p. 345 (note).
2. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipz (Seemann), t. VI, 1912, p. 20. — Le même, dans les *Monat hefte für Kunstwissenschaft*, nov. 1912, p. 471.

Anne, que la tradition présente comme étant âgée. D'autre part, dans la prétendue *Présentation au Temple*, nous n'apercevons ni le souverain sacrificateur, ni les parents de la Vierge, dont la présence serait de rigueur dans la mise en scène de ce thème.

Je crois, pour ma part, que le peintre a voulu représenter d'autres légendes. Toutefois, comme l'affirment Crowe et Cavalcaselle, il est difficile de les identifier. Pour l'auteur de ces compositions, ce n'est pas le sujet, c'est le tableau qui est intéressant. L'*istoria*, comme dit Léon-Baptiste Alberti, c'est-à-dire l'invention d'épisodes pittoresques, bien mises en scène, l'emporte sur l'interprétation littéraire d'une donnée traditionnelle. Ces tableaux jalonnent une étape dans le développement du sentiment moderne, dans le progrès des idées en faveur de « l'art pour l'art ». Et c'est précisément cette tendance qui se fait jour dans les compositions de Jacopo Bellini, dont plusieurs sont restées inexplicables jusqu'à présent, parce qu'elles s'émancipent de la tradition. C'est d'ailleurs l'esprit qui se manifeste dans la première stance de Raphaël à Rome. La *Dispute* et l'*École d'Athènes* sont-elles autre chose que des prétextes fournis à l'imagination du peintre pour évoquer, sous une forme nouvelle, des réunions de théologiens et de philosophes !

Est-ce à dire que notre artiste ait fait abstraction d'un programme iconographique ? Je ne le pense pas. Si grande qu'ait été sa liberté, les coutumes du temps ne lui eussent pas permis de puiser en dehors de cette tradition. Aussi, malgré les motifs énigmatiques des tableaux que nous soumettons à nos lec-

teurs, nous croyons pouvoir proposer des interprétations.

Dans la *Nativité*, l'enfant, entouré de deux sages-femmes, se tient debout. C'est là un trait assez curieux que nous ne voyons jamais ni dans la *Naissance du Christ*, ni dans celle de la *Vierge*. Par contre, il s'harmonise avec le récit que nous font les anciens auteurs de la *Naissance de saint Nicolas*. « Le jour même de sa naissance », nous raconte la *Légende dorée*, « Nicolas, comme on le baignait, se dressa et se tint debout dans la baignoire »[1]. La *Naissance de saint Nicolas* a été représentée ainsi par plusieurs peintres italiens, entre autres par Fra Angelico, dans un petit tableau appartenant à la Pinacothèque du Vatican. Il semble, en conséquence, que nous soyons ici en présence d'un fait emprunté à la vie de ce saint.

La signification de l'autre tableau est moins claire. Lorsque Jacopo Bellini relègue son personnage principal au fond de sa composition, il le place souvent au milieu de sa perspective, sur une ligne centrale bien visible. Or, nous voyons ici un jeune homme qui se dirige vers l'autel, tandis qu'un de ses compagnons venant au-devant de nous le désigne de la main. Ces deux personnages, quoique minuscules, se meuvent précisément au milieu de la construction. Celui qui s'approche de l'autel pourrait être saint Nicolas. La légende nous raconte en effet que, « dans sa jeunesse, évitant les plaisirs lascifs, il fréquentait les églises et retenait dans sa mémoire tous les passages des saintes Écritures qu'il entendait »[2].

1. La *Légende dorée*, trad. Téodor de Wyzewa, Paris, 1902, p. 18.
2. *Ibid.*, p. 19.

Si cette identification paraissait fondée sur des ɔonnées trop vagues, nous pourrions établir une corrélation entre la mise en scène du peintre et la légende de sainte Marie Égyptienne. Après avoir mené une vie de scandale, Marie se rendit avec des pèlerins à Jérusalem. « Comme elle se présentait aux portes de l'église, elle se sentit soudain repoussée par une force invisible, qui ne lui permit point d'entrer dans l'église. Vingt fois elle s'approcha des portes; vingt fois, sur le seuil, cette force invisible la retint et l'empêcha d'entrer »[1]. Les femmes enveloppées de grands manteaux seraient, dans ce cas, les pèlerines dont il est question dans la légende. Mais comment identifier la jeune femme qui fait suite à la première, ainsi que les deux jeunes gens fermant le cortège? Quant à la personne qui est en tête, il semble bien qu'elle s'arrête au moment de gravir les marches du temple.

Quoi qu'il en soit, l'identification du second tableau soulève des énigmes qui ne pourront peut-être jamais être résolues, pas plus que certains problèmes se rattachant aux fresques de Raphaël dans la Stance de la Signature n'ont été élucidés.

A cette époque, les artistes n'utilisaient pas de recueils consacrés par une longue tradition; ils s'inspiraient auprès de leurs contemporains, poètes, philosophes, théologiens et chroniqueurs, beaux esprits qui remplissaient de leurs échos les aéropages intellectuels des grandes et des petites cours d'Italie. Le paganisme, s'entremêlant aux sources de l'histoire chrétienne, se faisait jour dans les monuments, et nous voyons ici un temple qui probablement devait

1. *Légende dorée*, p. 213.

réaliser, dans l'imagination de l'artiste, l'idéal rêvé, réunir indifféremment, dans son ornementation, la vie de la Vierge aux danses bachiques.

* * *

Si l'explication des scènes représentées reste subordonnée à un point d'interrogation, pouvons-nous fournir des renseignements plus précis sur l'auteur de ces deux panneaux? Hélas, là encore nous nous trouvons en présence d'un problème complexe!

Crowe et Cavalcaselle, qui furent parmi les premiers à parler de ces peintures attribuées traditionnellement à Botticelli, les mirent au compte du Bolonais Marco Zoppo, un élève de Squarcione, dont les draperies offrent une dureté que M. Adolfo Venturi a comparée avec raison à des racines d'arbres.

Aussi, ce baptême ne devait-il pas résister à un examen sérieux. Il est d'ailleurs très probable que ces panneaux proviennent du château d'Urbin et qu'ils ont été amenés à Rome par le cardinal Antonio Barberini avec les vingt-huit portraits que ce prélat enleva au palais habité naguère par Frédéric de Montefeltre. Cette provenance, établie avec une certaine vraisemblance, devait tout naturellement diriger les hypothèses sur les artistes ayant travaillé dans la patrie de Raphaël.

Frappé par la prédominance des architectures, M. Schmarsow pensa à Luciano da Laurana, à qui le duc avait confié la construction de son palais[1]. Quelques années après, M. Adolfo Venturi aborda à son tour le problème. En raison du rôle que Fra

1. *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886, p. 361.

Bartolommeo di Giovanni, dit Fra Carnevale, avait oué à Urbin, l'éminent historien de l'art italien crut pouvoir mettre le nom de ce peintre au bas de ces ensembles[1]. Nous savons, en effet, par Vasari, que Fra Carnevale excellait à retracer des architectures et que Bramante s'était initié à sa profession en copiant ses œuvres. Un indice plus spécial s'ajoutait, aux yeux de M. Venturi, à cet argument d'ordre général. Fra Carnevale avait peint en 1467, pour une église d'Urbin, Santa-Maria-della-Bella, un retable figurant précisément la *Nativité de la Vierge*. Or, ce retable, accaparé en 1631 par le cardinal Barberini, avait été remplacé par une copie qui disparut d'Urbin lors des guerres napoléoniennes. Établissant une corrélation entre le sujet peint par Fra Carnevale et l'un des panneaux conservés à la galerie Barberini, considérant, d'autre part, que ce tableau avait beaucoup de chance d'être celui dont le cardinal s'était emparé, M. Venturi crut pouvoir souligner son attribution d'un rapprochement qui ne manquait pas de vraisemblance.

Aussi MM. Lafenestre et Richtenberger se rangèrent-ils à son avis[2]. Cette hypothèse fut toutefois combattue par M. Gustavo Frizzoni[3]. Dans un article récent, M. Walter Bombe reprenait à son compte l'hypothèse de M. Venturi[4]. Après avoir toutefois découvert tout dernièrement la copie de la *Nativité* de Fra Carnevale dans une église de Gropello d'Adda, près de Milan, et constaté qu'elle ne ressemblait nullement au tableau de la galerie Barberini, cet auteur

1. *Archivio storico dell' arte*, t. VI (1893), p. 415 et suiv.
2. *La peinture en Europe. Rome*, t. II.
3. L'*Arte*, t. VIII (1905), p. 393.
4. *Vita d'arte*, t. IV (1909), p. 402 et suiv.

est devenu moins affirmatif[1]. Il reconnaît que les tableaux de la galerie Barberini peuvent être considérés comme issus de l'ambiance de Fra Carnevale, tout en offrant certaine parenté de style avec des produits de l'École ferraraise.

M. W. Bombe suppose d'ailleurs avec raison que ces ouvrages n'étaient point des retables, mais qu'ils décoraient l'intérieur d'une pièce au palais d'Urbin.

* * *

Lorsque nous songeons à tous les artistes qu'avait su attirer le duc Frédéric de Montefeltre, à Luciano da Laurana le promoteur de la Renaissance classique italienne, à Francesco di Giorgio de Sienne qui collabora avec Laurana à la construction du palais ducal, à Baccio Pontelli, à Paolo Uccello venu à Urbin en 1468, à Desiderio da Settignano, à Francesco Laurana, au Flamand Juste de Gand, à Melozzo da Forli, à Piero della Francesca qui remplit le soir de sa vie par des études de perspective, nous comprenons d'autant mieux l'intérêt qu'offrent ces deux tableaux, reflétant sous une forme si attrayante l'esprit d'un tel milieu.

Et si ces œuvres avaient des points communs avec les dessins d'un maître qui s'est développé au souffle vivifiant de l'Université padouane, de la cité commerçante de Venise et du milieu ferrarais ouvert aux arts et aux lettres, nous nous sentirions en présence de deux manifestations bien caractéristiques des progrès qui ont acheminé l'art italien vers l'époque de son épanouissement.

1. *Allgemeines Lexikon* et *Monatshefte* cités plus haut.

Dans les compositions de Jacopo Bellini, l'architec-ture joue un rôle essentiel. Elle constitue l'armatûre de l'œuvre, comme dans les tableaux de la galerie Barberini. Les édifices, dont les éléments sont sou-vent empruntés à l'antiquité, s'y échelonnent sur des perspectives profondes. L'artiste établit de grands espaces; il aime les figures petites et nombreuses de manière à faire valoir les proportions environnantes. Il recherche l'élégance et la grâce dans les groupes, l'harmonie dans les attitudes, la souplesse dans les draperies. Toutes ces qualités, l'auteur des tableaux de Rome se fait un devoir de les mettre en œuvre. Mais son style est plus avancé. Ses architectures ont un caractère plus net, une allure plus concentrée. Les draperies sont plus lourdes et plus rigides. Nous verrons tout à l'heure qu'un intervalle de vingt à trente ans sépare ces deux ensembles.

Parmi les personnages que Jacopo Bellini groupe sur sa scène, nous apercevons souvent une figure en profil perdu, occupant le premier plan à l'une des extrémités latérales de la composition. L'artiste se sert de ce motif pour marquer le point de départ de la perspective. Or, dans la *Naissance de saint Nicolas* de la galerie Barberini, une figure toute semblable se meut à l'angle gauche du tableau. Je ne prétends nullement que Jacopo Bellini soit, en dehors de l'auteur des tableaux de Rome, le seul artiste ayant recouru à ce procédé. Il n'en reste pas moins vrai qu'il y revient fréquemment et que si Masaccio, Filippo Lippi et d'autres s'en sont servis avant lui, il a été le premier à en faire un usage courant.

D'ailleurs, nous ne tarderons pas à observer d'autres points de contact entre Bellini et l'auteur que nous identifions provisoirement avec Fra Carnevale.

Le *Jugement de Salomon*[1] nous offre une fontaine surmontée d'un personnage élevant un bras comme pour désigner le ciel. Si nous rapprochons cette figure d'un relief de la *Nativité* représentant un homme nu soulevant un bras, tandis qu'un compagnon lui aide à maintenir cette position, nous constaterons des ressemblances dans le dessin allongé et souple des deux figures faisant le même geste.

D'autre part, le guerrier qui dans ce même *Jugement de Salomon* entre dans la salle par la porte de gauche suggère une comparaison avec un motif tout analogue de la *Nativité*. Là, c'est un chasseur qui s'introduit dans le palais. Sa démarche est semblable à celle du guerrier de Bellini. D'ailleurs, ce même tableau évoque à droite une femme pénétrant dans la chambre de l'accouchée. C'est une noble apparition svelte et calme, dont le galbe est apparenté aux figures de Jacopo Bellini. Non pas que ce peintre se soit fait un monopole de ces figures qui entrent et sortent. Donatello et d'autres Florentins les avaient adoptées avant lui. Mais il a su leur inspirer un sentiment de calme et de mesure qui se retrouve dans les tableaux de Rome.

D'autres analogies s'accusent lorsqu'on compare le *Christ devant Pilate*[2] à nos peintures. Les motifs d'architecture offrent de frappantes ressemblances. Un grand cintre affronté de colonnes corinthiennes au-dessus desquelles règne un riche entablement : telle est la donnée mise en œuvre dans le dessin de Bellini, comme dans les peintures de la galerie Barberini. Reconnaissons que l'auteur de ces derniers

1. N° 24 de l'édition Goloubew.
2. N° 34 de l'édition Goloubew.



Jacopo Bellini. — Le Christ devant Pilate.
Dessin.
(Musée du Louvre.)

ravaille dans un esprit plus voisin de l'époque classique. A l'endroit où Bellini avait placé quatre colonnes, il n'en met que deux, mais il leur donne plus de force. Alors que la frise du Vénitien est animée de reliefs à sujets, il recourt au décor purement ornemental. Son œuvre est plus raisonnée, elle a plus d'accent que celle de son devancier.

Une autre page, surnommée *Étude d'architecture*[1], nous offre un groupe de trois personnages discutant entre eux. Deux sont de profil, le troisième au milieu se présente de face. A ce dispositif se rattache le groupe de trois femmes qui se trouve au milieu de la *Nativité.*

Dans ce même dessin, la jeune mère tenant son enfant par la main fait penser à un motif semblable évoqué par l'auteur de la *Nativité.* Ce dernier, — reconnaissons-le, — présente ses figures de face, tandis qu'elles sont vues de dos dans la composition de Bellini.

Jacopo Bellini différencie souvent le niveau de ses plans pour renforcer l'impression du grand espace qu'il veut faire surgir devant nos yeux. Il lui arrive ainsi de relier les premiers et les arrière-plans par un escalier. C'est précisément ce que fait l'auteur des tableaux conservés à la galerie Barberini. Conformément à ses idées classiques, il élargit et simplifie la pensée de son prédécesseur. Les marches tantôt arrondies et limitées à un motif accessoire, comme elles apparaissent dans le dessin cité en dernier lieu, tantôt fragmentées et noyées dans les lignes d'ensemble, prennent ici une allure droite et imposante, traversant le tableau dans toute sa largeur. Ces pein-

1. N° 41 de l'édition Goloubew.

tures de la galerie Barberini jalonnent donc l'évolution de l'art qui mène des dessins de Jacopo à l'*École d'Athènes*. Plus on étudiera les dessins du grand peintre vénitien, plus on reconnaîtra en lui un précurseur de Raphaël[1].

Le dessin dans lequel les commentateurs croient apercevoir le *Christ pleuré par ses disciples*[2] offre en perspective une charpente de toit apparente très semblable à celle qui se développe à l'intérieur de l'église, dans un des tableaux de Rome.

Le recueil de Londres a également des points de contact avec les compositions de la galerie Barberini. Bornons-nous à citer les analogies qu'offre le guerrier étendu sur le sol dans un *Projet de monument*[3], avec l'attitude des trois miséreux au seuil du temple dans l'un des panneaux de Rome, et notons la ressemblance entre la jeune mère qui file[4] et la personne servant d'intermédiaire entre les deux femmes qui se serrent la main dans la *Nativité*.

* * *

Après avoir constaté les liens qui rattachent les dessins de Jacopo Bellini aux panneaux soumis à notre attention, il importe d'insister sur les différences qui rendraient inacceptable l'attribution de

1. Nous ne sommes pas les premiers à rapprocher ces deux maîtres. Déjà un auteur qui écrivait sur la *Crucifixion* de Jacopo Bellini à Vérone, avant la disparition de cette fresque en 1759, Giambettino Cignaroli, notait des ressemblances entre leurs œuvres (la lettre de Cignaroli est citée par C. Ricci, *Jacopo Bellini et i suoi libri di disegni*. Florence, 1908, t. I, p. 59 et suiv.).
2. N° 53 de l'édition Goloubew.
3. N° 4 de l'édition Goloubew (Londres).
4. N° 59ª de l'édition Goloubew.

:es œuvres au même artiste. Nous avons déjà fait ·emarquer l'écart entre les deux manières de com- ›rendre l'architecture. Ajoutons que Bellini adopte ;énéralement des perspectives centrales, tandis que, lans les deux tableaux de la galerie Barberini, les ignes de fuite sont décentrées. Cette particularité ıilite en faveur de l'hypothèse de M. Bombe, d'après ıquelle les deux panneaux, enchâssés dans le mur, e seraient fait pendant. Peut-être existait-il entre eux ne troisième composition à perspective centrale.

D'autres différences s'affirment dans les draperies. lors que les drapements sont très souples dans les essins de Bellini, ils offrent un aspect plus rigide ıns les tableaux de Rome. Ici, les plis profonds ont ıe tendance à descendre parallèlement et à s'étaler ısuite sur le sol en faisant bouffer les étoffes, sans térer entièrement le rythme pris au départ. C'est le s aussi dans les tableautins de la galerie Buonar- ti à Florence, figurant des épisodes de la légende saint Nicolas et attribués, sans aucune raison ailleurs, à Giuliano Pesello[1]. Le père des jeunes les, auxquelles saint Nicolas envoie des pommes or, est assis et accoudé absolument comme une s servantes près du bain de l'enfant dans la *Nativité*. Inalogie est si frappante qu'on dirait cette dernière ure dessinée d'après la première. Les draperies d; femmes suivant les jeunes filles devant le temple rent des analogies avec des étoffes de ce même emble de la Casa Buonarroti et avec certaines ntures de Piero della Francesca à Arezzo[2]. L'*Adam*

A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. VII (*La pittura l quattrocento*), 1re partie, p. 385 et suiv.
Ibid., p. 448.

à la veille de sa mort[1] peut être comparé, pour l'attitude, à l'un des infirmes assis devant le temple (à la galerie Barberini). A vrai dire, l'un de ces mendiants est placé exactement comme une figure en grisaille introduite par Cosimo Tura dans la lunette de gauche de son tableau de Berlin.

Cosimo Tura, Piero della Francesca! Voilà certes des artistes bien différents. L'un travaille dans le nord, l'autre est occupé au centre de l'Italie. Et cependant tous deux développent à leur manière un héritage commun.

Dans l'accroissement de cet héritage, Jacopo Bellini était intervenu. Malgré son talent, il n'avait mis en œuvre que des idées ayant germé et s'étant développées autour de lui. Léon-Baptiste Alberti, qui a séjourné à Ferrare et à Venise, a été un des grands initiateurs de la Renaissance. Aussi certains dessins de Bellini paraissent-ils un commentaire graphique des *éléments de peinture* dédiés par Alberti à son ami Brunellesco en 1435.

Il serait facile de démontrer que les idées de perspective et d'architecture exprimées sous une forme attachante dans les deux petits panneaux de la galerie Barberini, répondaient aux aspirations d'un milieu d'élite qui avait son centre à Florence et rayonnait sur l'Italie entière. Le temple de Malatesta construit à Rimini par Léon-Baptiste Alberti annonce le style de nos architectures. D'ailleurs, la meilleure peinture de ce maître n'était-elle pas, selon Vasari, une vue de Venise *en perspective*[2]?

Si nous étudions les Florentins à Florence même nous verrons plusieurs d'entre eux s'attacher à des

1. Ad. Venturi, *op. cit.*, p. 444.
2. *Vies des peintres*, trad. Leclanché, Paris, 1841, t. II, p. 332

problèmes analogues. Ainsi Paolo Uccello, cet adepte fervent des études de perspective, exécuta une *Annonciation* « où l'on remarquait un édifice qui, dans un petit espace, offrait l'illusion d'une grande étendue »[1]. Andrea del Castagno, l'auteur réaliste de la fameuse *Cène*, introduisit dans un *Christ à la colonne* de S. Croce, que Vasari considérait comme son chef-d'œuvre, « une loge dont les voûtes et les parois étaient mises en perspective avec un tel art et un tel soin, que l'on doit avouer qu'il était aussi savant perspectiviste qu'habile dessinateur »[2]. Ne parlons pas de Domenico Veneziano, dont la *Vierge entre plusieurs saints* aux Offices révèle les mêmes ten-lances.

Pour citer encore un Florentin, mentionnons Maso 'iniguerra. « Jamais personne », — nous déclare 'asari, — « ne s'était encore rencontré qui sût gra-er autant de figures que lui dans un grand ou petit space ». Or, il se trouve qu'une planche attribuée à atelier de Maso Finiguerra et de ses successeurs ar les récents historiens de la gravure florentine, IM. Colvin et Hind, offre des ressemblances frap-antes avec les panneaux de Rome, non seulement ans la distribution des personnages par rapport à ırchitecture, mais surtout dans le port des vête-ents. Il s'agit de la gravure intitulée le *Temple de ilate* (P. v, 41, 98) et datée des années 1460 à 1480[3]. es analogies de costumes fixent approximativement date qu'il convient d'attribuer aux tableaux de la ılerie Barberini. Nous pouvons les placer aux envi-

1. *Vies des peintres*, t. II, p. 57.
2. *Ibid.*, t. III, p. 60.
3. Hind et Colvin, *Catalogue of early italian Engravings pre-*ˢ*ved in the Department of Prints and Drawings in the Bri-th Museum*, Londres, 1910, t. I, p. 40.

rons de 1475 et les considérer comme postérieures d'environ vingt-cinq ans aux dessins de Jacopo Bellini.

Si nous quittons Florence pour nous transporter en Ombrie et à Urbin, nous verrons régner un esprit tout à fait semblable parmi les artistes dirigeants de l'époque. Et tout d'abord, Piero della Francesca n'est-il pas un de ceux qui, à la fin de sa vie surtout, lorsqu'il était devenu presque aveugle, se livra avec le plus d'ardeur aux études de perspective, études dont Luca Pacioli se fit plus tard l'interprète. Or, l'influence de Piero della Francesca, dont une des meilleures œuvres représente précisément les portraits de Frédéric de Montefeltre et de son épouse Battista Sforza, fut grande. Elle s'exerça sur plusieurs maîtres qui ont fait époque dans l'art italien. Ainsi, lorsque nous contemplons les fresques primitives de la chapelle Sixtine exécutées dans les années 1481 à 1483, œuvres des principaux peintres de ce temps, de Botticelli, de Cosimo Rosselli, de Domenico Ghirlandajo, de Signorelli, de Pinturricchio et du Pérugin, nous sommes frappés du manque d'espace et de clarté dans toutes ces peintures, excepté dans celle du Pérugin, où nous voyons naître dans la mise en scène une économie toute nouvelle, faite d'harmonie, de mesure, d'équilibre et de limpidité. Le Pérugin était alors visiblement sous l'influence de Piero della Francesca, et c'est à ce grand maître que nous croyons pouvoir attribuer la part principale dans les idées nouvelles dont le peintre ombrien se fit ici l'interprète.

Or, Piero della Francesca avait très probablement séjourné à Ferrare vers le milieu du siècle. Il avait eu l'occasion de respirer l'atmosphère de ce foyer

d'art, de littérature et de science et d'y voir des œuvres de Jacopo Bellini.

Le milieu artistique d'Urbin, qui a bénéficié de l'activité de Luciano da Laurana et de Piero della Francesca, semble avoir été un des centres le plus actifs et le plus féconds de ces recherches de perspective et de style monumental. Le château d'Urbin conserve encore une vue d'architecture qu'on attribuait autrefois à Piero della Francesca, mais qu'un fragment de signature a permis de restituer à Luciano da Laurana[1]. D'autre part, la Pinacothèque de Munich possède un *Miracle de Saint-Antoine de Padoue*[2] donné à Francesco di Giorgio, qui, — nous l'avons dit, — fut au service du duc Frédéric. Cette composition rappelle, soit par la perspective de ses monuments, soit par le groupement de ses figures, la vue mentionnée du château d'Urbin, comme d'ailleurs les tableaux de la galerie Barberini et les dessins de Jacopo Bellini[3].

Des peintures de gradins attribuées à Neroccio di Bartolommeo de Sienne et à Giorgio Martini[4] présentent les mêmes particularités de style.

1. Cf. Bombe, *Monatshefte*, p. 458.
2. Gravé dans mon *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris, 1899, p. 236.
3. Il convient de citer à ce propos un tableau provençal composé d'après les mêmes principes. Nous entendons parler de la *Légende de saint Mitre* à Aix-en-Provence, qui fut probablement peinte à la cour du roi René et dont le style offre des ressemblances avec la manière de Nicolas Froment. Cette cour provençale était fréquentée par des artistes italiens, entre autres par Francesco da Laurana, qui avait précisément séjourné à Urbin. L'un ou l'autre de ces maîtres a pu apporter à Aix des dessins et des traités recueillis dans un des foyers artistiques de son pays d'origine et influer de cette façon sur la peinture provençale. Notons que les cous allongés des femmes mises en scène dans les tableaux de la galerie Barberini rappellent les bustes attribués à Francesco Laurana.
4. Ad. Venturi, *op. cit.*, p. 512 et 513.

Les deux tableaux de la galerie Barberini émanent du milieu supérieur où Bramante a vu le jour.

Le témoignage de Vasari vient confirmer nos conclusions. « Si les Romains », — écrit le conteur d'Arezzo, — « imitèrent les Grecs inventeurs de l'architecture, Bramante, lui aussi, les imita, mais comme imite le génie, en enrichissant l'art d'une beauté nouvelle et en lui donnant cette grâce et cette puissance que nous admirons aujourd'hui »[1].

Ces mots ne s'accordent-ils pas avec les belles architectures de nos tableaux?

Et comment s'étonner de voir dans la Stance de la Signature s'affirmer des principes que formule déjà Jacopo Bellini et que développe l'auteur de nos tableaux de Rome, lorsque nous apprenons par ce même Vasari que « Bramante enseigna l'architecture à Raphaël d'Urbin et l'aida à mettre en perspective les édifices des tableaux de la salle du pape où se trouve le mont Parnasse »[2].

Les panneaux de la galerie Barberini ont donc une importance capitale. Ils sont témoins des pensées exprimées presque simultanément par Léon-Baptiste Alberti dans ses livres, par Jacopo Bellini dans ses dessins, pensées qui, accréditées dans les foyers d'art de l'Italie centrale, trouvèrent à Urbin des partisans zélés et finirent par engendrer l'atmosphère où se sont épanouis Bramante et Raphaël, c'est-à-dire les appuis les plus solides de cette Renaissance classique dont les qualités suprêmes sont l'équilibre, la mesure et l'harmonie.

1. Vasari, *éd. citée,* t. IV, p. 91.
2. *Ibid.*, p. 97.

LE

SECRET DE SCIPION

ESSAI SUR LES EFFIGIES DE PROFIL DANS LA SCULPTURE ITALIENNE DE LA RENAISSANCE

Par M. Émile Bertaux.

I.

Le Musée du Louvre a pris possession en 1903 d'un bas-relief qui lui avait été légué par Paul Rattier, un collectionneur ami des Timbal et des Piot. Ce marbre a été réuni aux œuvres de la Renaissance italienne et placé en face du plus athlétique des deux *Esclaves*. Dans le rectangle mouluré est inscrit de profil le buste d'un jeune guerrier cuirassé et casqué. Ses traits, fièrement dessinés, sont abrités sous une visière dont l'élégante volute accompagne, sans les écraser, les boucles rondes de la chevelure. Le cimier est une guivre aux ailes de chauve-souris, qui tord ses enroulements de sa queue au-dessus de la double courbe du couvre-nuque. En avant du plastron grimace une tête de Méduse dont les cheveux épars semblent voler au vent. Des rubans flottent en tombant du casque et des épaulières et se rapprochent dans leur mouvement frémissant comme pour se nouer les uns aux autres. Au milieu de cette parure che-

valeresque, dont la fantaisie dépasse les imaginations « préraphaélites », la noblesse souriante du profil paraît plus sereine. Une inscription nomme le héros : c'est un Romain, Publius Scipio, le vainqueur de Carthage.

Le *Scipion* était devenu célèbre dans la collection Rattier. Eugène Müntz lui consacra une superbe héliogravure dans son volume de *L'Age d'Or*. Pareil honneur n'était fait dans ce volume qu'à deux œuvres tirées de collections particulières : l'autre est le petit cheval de bronze doré, appartenant à Mme Édouard André, et que Müntz présentait, avec quelque réserve, comme une maquette de Léonard de Vinci pour le monument équestre de François Sforza. L'historien rapprochait du cheval doré un dessin fameux de Windsor ; il se souvenait aussi du dessin non moins fameux de la collection Malcolm où Léonard donne à un guerrier aussi farouche que le Colleone un casque dont la silhouette magnifique et bizarre est presque un modèle du casque qui coiffe le *Scipion :* il citait prudemment parmi les œuvres de sculpture « dignes » de Léonard de Vinci « ce buste si vif, si fier, si véritablement inspiré ». Le *Scipion* se plaçait, pour Müntz, dans les années où Léonard était l'apprenti de Verrocchio. Les historiens mêmes de Verrocchio, en Allemagne, M. Hans Mackowski, en France, M. Marcel Reymond, ont encore eu la tentation de voir dans le *Scipion* une œuvre de Léonard sculpteur.

Cependant, lorsque le marbre héroïque fut fixé au mur du palais qui semblait lui promettre la suprême consécration, le concert de louanges qui l'avait entouré dans sa retraite cessa d'être unanime. Dès 1904, Miss Maud Cruttwell hésite à reconnaître l'œuvre de



SCIPION L'AFRICAIN.

BAS-RELIEF DE MARBRE.

TRAVAIL ITALIEN DU MILIEU DU XIXe SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)



errocchio dans un visage qu'elle trouve, sous le asque, « faible et insignifiant »[1]. M. Wilhelm Bode, ui publie le bas-relief dans son répertoire monumen-l de la sculpture toscane, en attribue à Léonard le essin et peut-être l'esquisse, mais non l'exécution en arbre, « trop sèche et sans vie »[2]. Celui dont la décep-on fut le plus sensible n'était autre que le conser-teur qui avait reçu le *Scipion* au nom du Louvre qui, comme son prédécesseur Louis Courajod, se ouvait unir la connaissance la plus délicate de l'art lien à l'amour le plus actif de l'art français. . André Michel, en signalant la nouvelle acquisi-n de son département, ne rappelait plus que pour émoire Verrocchio et Léonard, et il ajoutait : « Si ème je confesse qu'à vivre avec cette œuvre brillante fameuse j'en suis venu à l'admirer moins absolu-nt que les juges et critiques éminents qui s'en sont cupés avant moi, il faudra en donner les raisons,... il serait trop long et peut-être prématuré d'exposer ourd'hui avec les développements nécessaires[3]. »

'heure est venue d'évoquer le procès ajourné. Un oin se présente : c'est une photographie vieille ne vingtaine d'années, pour le moins. Elle s'est ouvée au milieu des papiers de Mme Édouard ré, après que l'Institut de France m'eut fait l'hon-r de me confier la conservation des richesses d'art lui avaient été léguées par la donatrice et qui for-ont bientôt un Musée Richard Wallace de Paris. photographie est celle du *Scipion*, mais non du

'errocchio (coll. Duckworth, Londres et New-York), 91.

'l. 463; texte, p. 147.

azette des Beaux-Arts, 1903, I, p. 376.

marbre intact sous sa patine ambrée : c'est la ruine d'u
bas-relief, cassé en une dizaine de morceaux, usé
rongé partout et balafré en plein visage, malgré l'ab
de la visière. La matière même du bas-relief ne
laisse pas distinguer avec certitude : marbre, pier
ou stuc. L'épreuve est montée sur un carton timb
au nom d'un photographe de Venise, Pietro Zorzett
Elle porte, écrites en marge, les dimensions du ba
relief mutilé : 0m48 sur 0m36. Ces mesures sont tr
exactement celles des parties correspondantes d
marbre intact qui est entré au Louvre.

Il faut que l'une des deux œuvres soit la copie
l'autre, ou que toutes deux aient pour modèle commu
une troisième[1]. L'hypothèse de ce troisième bas-reli
paraît inutile : en vérité, le bas-relief, qui n'a p
reparu depuis le jour où il a été photographié
Venise et dont les morceaux ont peut-être fini da
un four à chaux, suffit à expliquer le *Scipion*, avec
qu'il a inspiré d'admirations et de suspicions.

Le marbre conserve le profil pur et la ligne incl
née du cou qui porte droit la tête. Il suit, dans
dessin du casque, les deux longues courbes de
visière et du couvre-nuque et l'enroulement de
coquille qui copie la révolution d'une nef de « na
tile ». Il laisse à leur place la tête de la guivre et
bouche ouverte de Méduse. En même temps, il ajou
quantité de détails dont le bas-relief mutilé ne ga

1. Le plâtre analogue au *Scipion* qui se trouve dans le co
merce et dont une épreuve en bronze a été recueillie au Lou
n'est, comme l'a vu E. Müntz (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897,
p. 115, note), qu'une imitation moderne du marbre de la coll
tion Rattier. Ce plâtre, où le buste est coupé et l'inscription su
primée, diffère entièrement du bas-relief mutilé qui est sign
ici par la simplification du casque et l'altération maladro
de plusieurs détails.



Bas-relief mutilé
modèle du « Scipion » du Musée du Louvre.
Art florentin, vers 1500.
(D'après une photographie de P. Zorzetti, de Venise.)



lait pas trace. Or, ces détails sont précisément ceux
[ui ont fini par rendre le *Scipion* suspect à ceux mêmes
ui les apercevaient sans les analyser. On ne retrou-
era dans le bas-relief qui a disparu ni l'inscription,
ont l'épigraphie est inquiétante par sa forme de
édicace, au « datif », ni les rubans des épaulières qui
emontent péniblement vers le casque, ni le hausse-col
peu militaire, ni ses palmettes de style « Empire ».
ue l'on se souvienne maintenant de la froideur clas-
que du modelé, de la sécheresse d'un travail qui
nore les finesses légères du *schiacciato;* que l'on exa-
ine de près le marbre et sa patine beurrée, qui sent
rtifice et le jus de bitume : on sera en droit de con-
ıre, après la révélation de la photographie qui vient
être produite, que le *Scipion* est une copie complétée
surchargée d'un bas-relief italien du xve siècle qui
iit trop fruste pour la vente et dont les morceaux,
ueillis par quelque antiquaire, ont heureusement
ssé devant l'objectif d'un photographe avant de
paraître. Le marbre était entré dans la collec-
in Rattier avant 1870; il avait, dit-on, appartenu à
ot; peut-être a-t-il été exécuté dès le milieu du
e siècle.

.e Musée d'Avignon possède une *Sainte Hélène*,
oirée de Mino de Fiesole[1] et que l'on peut rendre
diment au sculpteur du *Scipion* du Louvre : rien
nanque à la ressemblance des deux œuvres, ni la
ieresse du travail, ni les courbes inutiles qui s'ar-
lissent à la base du buste et sur lesquelles il semble
à se balancer, ni le camail et ses palmettes
npire », ni les caractères et les sigles de l'inscrip-

Reproduit par L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de*
ce. — Sculptures, dessins, objets d'art; 1904, p. 83-84.

tion. Or, ce marbre, acheté à Marseille par le Dr Cl
ment, a été donné au Musée d'Avignon en 1849.

Au temps du romantisme, des sculpteurs italien
ont pris la suite des marbriers du *Quattrocento*, tan
dis que des peintres allemands, anglais, françai
même continuaient à leur manière les peintres tos
cans ou ombriens antérieurs à l'âge classique. Un
enquête sur ces sculpteurs du XIXe siècle et sur le
œuvres qu'ils ont fait entrer dans les collections
les musées serait une besogne délicate et utile pou
une critique qui saurait se défendre de l'hypercri
tique. Cette enquête est à peine ouverte : nous n
connaissons encore que Giovanni Bastianini, qui s
fit vers 1860 le portraitiste de Savonarole et de se
contemporains, et qui a fait parfois passer dans se
bustes un peu de la vie du passé[1]. Nous savons qu'
eut pour initiateur dans ses pieux pastiches son maîtr
Girolamo Torrini; mais nous n'avons pas de nom
inscrire au bas du *Scipion*.

Il reste avéré seulement que ce marbre reprodu
les lignes essentielles d'un original dégradé et prob
blement détruit. L'histoire de l'art italien peut trait
le *Scipion* à la manière des statues en marbre
Carrare qui ont reproduit, au temps de l'Empi
romain, des marbres et des bronzes contemporai
d'Alexandre ou de Périclès. L'œuvre dont cette cop
célèbre conserve le souvenir revendique sa place da
une série de bas-reliefs que l'auteur inconnu et m
derne du *Scipion* et de la *Sainte Hélène* avait raiso
de considérer comme des créations typiques de
Renaissance.

1. Il m'a été impossible de me procurer l'étude de Dio
Brunori, *Giov. Bastianini e Paolo Ricci*, Florence, 1906.



DESIDERIO DE SETTIGNANO.
HÉROS INCONNU.
HAUT-RELIEF EN MARBRE.
(Paris, Musée Jacquemart-André.)

II.

Les effigies de profil sculptées en Italie au xve et au
^e siècle sont éparses dans les collections et per-
nne n'a encore songé à les réunir. Le Musée qui
ssède la suite la plus nombreuse de ces effigies est
futur Musée Jacquemart-André. Parmi les marbres
iens qui forment au premier étage de l'Hôtel du
ulevard Haussmann une assemblée imposante, le
s noble et le plus émouvant est un buste en haut-
ef qui provient de la collection Seillière : un jeune
nme couronné de laurier[1].

'œuvre a été conçue pour l'éclairage qu'a su
ouver Mme Édouard André. Le visage, sculpté de
s quarts, porte une ombre sur laquelle s'adoucit
rofil mince et tranchant. Dans la pénombre qui
oile, le regard semble interroger la destinée; le
t est plissé par une inquiétude inconnue; la
che, dont on voit les dents, est ouverte comme
ıne respiration haletante. La tête de Méduse, qui
re la cuirasse, a la douceur d'un ange de la
t. Ce jeune homme pensif est-il sûr de vivre pour
ochaines victoires, ou le laurier qui le couronne
t-il le dernier?

mystère de ce marbre s'explique ou se dissipe
ue l'on a reconnu le modèle que le sculpteur a
evant les yeux : ce n'est pas un buste romain;
la statue d'un ascète au corps de malade. Le
héros du Musée Jacquemart-André est presque
opie du saint Jean-Baptiste sculpté par Dona-
pour les Martelli et que le gouvernement ita-

1. uteur : 0^m59; largeur : 0^m48.

lien vient d'acquérir de la vieille famille florentin Dans la collection Seillière, le haut-relief était attr bué à Donatello[1]. Le puissant maître ne se serait p appliqué à un travail de marbre si délicateme nuancé. La main qui a caressé, en les emmêlant, l courtes mèches de la chevelure et qui a compo avec les ornements de la cuirasse des enroulemen si ingénieux est celle du disciple fidèle de Donatell le doux Desiderio de Settignano. Le jeune héros re semble exactement, pour l'expression hagarde d yeux et de la bouche, comme pour la pose de tro quarts, à un bas-relief de Desiderio, également imi du *Saint Jean adolescent* des Martelli, le *Saint Je enfant* en *pietra serena* du Musée national de Fl rence et à un buste de la *bottega* de Desiderio, *Saint Jean* du Louvre.

A quel cycle appartient le jeune héros de Desid rio? Au christianisme ou à l'antiquité? Par le *Sai Jean* de Donatello, il est cousin du *Saint Georges.* est encore plus proche parent d'un *Jules César*[2] Louvre, bas-relief de marbre, qui, après avoir attribué lui aussi à Donatello, est rendu à Desideri Tous deux couronnés d'un laurier noué de band lettes flottantes, le vieillard et le jeune homme, q se trouvent aujourd'hui réunis à Paris, n'ont pas faire partie d'un même ensemble à Florence : il y entre eux des différences notables de dimensions, relief et même d'exécution; pourtant, on ne peut do

1. Collection du baron Achille Seillière, vente du 8 1890, n° 335, 16,500 fr. Le fond du haut-relief, qui est pris dan même bloc que le buste, a été refait assez grossièrement à partie supérieure. Le marbre est découpé au-dessus du bu et complété par un assemblage de trois plaques.

2. Hauteur : 0m40; largeur : 0m36.

r qu'ils ne soient sortis d'un même atelier[1]. Ni l'un i l'autre de ces deux marbres ne porte d'inscription. e *César* a été reconnu à son profil. Le buste du lusée Jacquemart-André n'a d'autre trait distinctif 'un signe en saillie au coin de la bouche. Que ent faire sur ce visage de guerrier la verrue de Cicén? Il faut renoncer à nommer le jeune homme qui sans doute la plus saisissante des effigies dans lesjelles l'art italien a ressuscité l'héroïsme antique, en prêtant une mélancolie moderne. Cet inconnu, i se place dans l'art florentin avant l'année 1464, e de la mort de Desiderio, est suivi de près par *urelius Caesar*, du Musée national de Florence, est un autre inconnu : est-ce Antonin le Pieux ou acalla, Marc-Aurèle ou Commode? Le sculpteur, paraît être Mino de Fiesole[2], a fait lui aussi de npereur adolescent un *San Giovannino* qui a angé le nimbe pour le laurier.

III.

ucun marbre antique n'avait servi de modèle effigies de héros ou d'empereurs sculptées par

1. A en juger par le travail des cheveux, souple et varié à ême, le jeune héros du Musée Jacquemart-André doit de la même main que les deux *Enfants Jésus et Saint* du *tondo* de Mme la marquise Arconati-Visconti; le *César*, les cheveux sont gravés à traits menus, de la main du ien de Desiderio qui a exécuté le bas-relief rectangulaire collection G. Dreyfus où sont réunis de même les enfants nimbés (reprod. dans la revue *Les Arts*, 1908).

2. ttribution du Musée, acceptée par M. Reymond. M. Venenche vers Antonio Rossellino (*Storia dell' Arte ital.*, IV, tie, p. 627; reprod. fig. 424). Je n'ai pu voir un profil de homme drapé à l'antique qui se trouve à Florence, dans ection de M. Herbert Horne, et que son possesseur attri-, a-t-on dit, à Desiderio.

Desiderio et par Mino. Ni l'art grec, ni l'art roma
n'ont connu, semble-t-il, le buste de profil en ba
relief, isolé dans un marbre comme une effig
monétaire dans son exergue. Les huit médaillo
d'empereurs qui faisaient partie de la décoratic
intérieure de la basilique de Junius Bassus étaie
non pas sculptés, mais découpés en marqueterie
marbre (*opus sectile*). Ces profils, qui ont dispar
peuvent être cités comme des souvenirs de cet
« Renaissance constantinienne » qui, dans l'extrêm
vieillesse du monde antique, semble préluder parfo
aux curiosités de l'époque de jeunesse que nou
appelons la Renaissance. Quand Giuliano da Sa
Gallo a dessiné deux des médaillons de la basiliq
de Bassus, peu d'années avant leur destructio
il y avait près d'un demi-siècle que les profils
marbre avaient fait leur apparition dans l'art italie

En même temps que les profils d'empereurs et
héros antiques, les marbriers toscans ont sculpté d
profils de contemporains. Quelques-uns de ces pr
fils sont demeurés dans des églises, où ils font part
de monuments religieux ou funéraires. Le plus anci
dont la date soit certaine est le portrait de Neri Ca
poni, dans l'église florentine de Santo-Spirito. Be
nardo Rossellino l'a exécuté en 1458, d'après le pr
fil du masque mortuaire qu'il a sculpté par deux foi
sur le sarcophage et sur une plaque de marbre fix
au mur de la chapelle. Sur le tombeau du secr
taire apostolique Pietro Noceto, que Matteo Civ
tali a sculpté vers 1470 pour la cathédrale
Lucques, Pietro lui-même et son fils Nicola se r
gardent, vus en buste, à droite et à gauche d'u
grand médaillon de la *Vierge avec l'Enfant;* da

a même cathédrale, Nicola et son fils sont représentés de même par le même sculpteur, à droite t à gauche de la prédelle de l'autel de saint Régulus[1]. Sur un monument funéraire de la Badia de lorence, élevé par Mino d'après le modèle des rands tombeaux de Santa-Croce, le profil du mort, ernardo Giugni, prend la place du *tondo* consacré l'ordinaire à la Madone.

La tradition de ces bustes en bas-relief, qui sont ires sur les tombeaux toscans, a été portée par des arbriers florentins jusqu'aux extrémités de l'Eupe occidentale. A Dol, en Bretagne, les profils des ux neveux de l'évêque Thomas James, sculptés sur tombeau de cet évêque par les « Juste » de Fiesole, Séville, les deux effigies, vues de trois quarts, des ux frères de l'archevêque Diego Hurtado de Menza, placées sur un mausolée qui a pour auteur menico Fancelli de Settignano, rappellent, au commencement du XVIe siècle, les profils sculptés par Matt Civitali dans la cathédrale de Lucques.

Nombre de ces bustes florentins, dont la silhouette inscrite dans un marbre rectangulaire, apparaissent fixés aux parois des musées et isolés. C'est à ne si quelques-uns des personnages représentés vent être identifiés. Le Cosme de Médicis du sée de Berlin, qui est vu de trois quarts, exactement comme le jeune héros de Desiderio, peut être portrait posthume; le profil de Cosme, au Musée

1 Un profil d'homme presque caricatural, qui a été transé au Victoria and Albert Museum, avec la frise dont il faiartie (n° 5899) et qui a été attribué à Civitali, provient d'un neau, si l'on en croit le catalogue de Robinson (reprod. Bode, pl. 370) : c'est probablement une œuvre de Ber Rossellino.

Jacquemart-André, est visiblement imité d'une m daille célèbre qui a été modelée après la mort du « Pè de la Patrie ». Ce bas-relief est accompagné, dans même Musée, d'un second, qui a dû faire ancie nement partie d'une même série : c'est le portrait d'u homme barbu, celui que Ghirlandajo a placé au milie du groupe des Florentins de Rome, sur une fresque la chapelle Sixtine, et qui serait, d'après M. Stei mann, l'humaniste grec Argyropoulos. D'autres de c profils n'ont pas de nom. Le plus connu et le pl exquis est celui de la jeune femme que Mino a immo talisée, avec sa parure, après lui avoir donné la vie : *io dal Mino o avuto el lume*, dit l'inscription gravée s le marbre du Musée national de Florence[1]. Un élève Mino a donné à une autre Florentine du même Mus un déguisement à l'antique, tunique et voile, comn Mino lui-même a travesti en nymphe la jeune femn dont le buste charmant est au Musée de Berli C'est au cours des années joyeuses de Laurent Médicis que l'antiquité et la vie florentine se so ainsi confondues dans les œuvres des sculpteurs et d peintres, comme dans la poésie d'un Politien.

Parmi ces portraits en bas-relief, plusieurs étaie certainement des effigies de défunts, comme le po trait du vieux Cosme au Musée Jacquemart-Andr Peut-être Mino, en sculptant le marbre qui po son nom dans une inscription énigmatique, a-t rendu « la lumière » à une morte. D'autres pr fils toscans, comme ceux des donateurs que Matt Civitati a placés sur la prédelle du retable de sai

1. L'arrangement du voile drapé autour du corsage de b cart est fort semblable à celui de la draperie du jeune « Au lius ».

Régulus, à Lucques, sont des portraits de vivants. es morts, comme les vivants, qui étaient représentés ur ces bas-reliefs, n'ont pas tous figuré au-dessus 'un tombeau et dans l'ombre d'une chapelle. Desi-erio lui-même a sculpté les effigies de deux jeunes poux dans le marbre d'une cheminée, qui, après voir fait son office pendant quatre siècles dans une lla proche de San-Miniato, a émigré à Londres ictoria and Albert Museum, n° 5896). Ces portraits nt des bustes vus de trois quarts et qui ressemblent e très près, par l'accent même du travail, au jeune éros du Musée Jacquemart-André.

L'inventaire du palais des Médicis, au temps de aurent, mentionne une tête de marbre « à l'em-einte de Pierre, fils de Cosme », le père de Lau-nt[1]. Le mot *impronta* désigne manifestement, non buste, mais un profil en bas-relief. Ce bas-relief ait placé dans la chambre de la grande salle de urent, au-dessus de la porte de l'antichambre. est étrange que les inventaires médicéens ne sent aucune mention de bas-reliefs représentant héros de l'antiquité, comme ceux qu'ont sculptés siderio et Mino. On peut admettre que des bas-efs de ce genre étaient disposés dans les salles des ais florentins, à côté des portraits de famille en rbre et des bas-reliefs à sujets pieux, ces *quadri di mo* qui, chez les Médicis mêmes, étaient enca-rés comme des tableaux. Mais il manque un texte. es profils de marbre, dont la place ne nous appa-t que confusément dans l'ameublement de palais

1. E. Müntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, p. 63. *la camera della Sala grande detta di Lorenzo... Una testa rmo sopra l'uscio dell' anticamera dell' impronta di Piero simo.* »

florentins, sont, pour la plupart, des transpositions en bas-relief d'une statue (comme le jeune héros de Desiderio) ou d'une peinture (comme la jeune femme très parée de Mino). La pose de profil était traditionnelle dans la peinture italienne pour le portrait c'était la pose des donateurs sur les mosaïques du XIII[e] siècle et les retables du XIV[e]. Les plus ancien portraits isolés sur panneau sont vus les uns de face comme l'archevêque Humbert d'Ormont, peint à Naples vers 1320 par un Siennois; les autres de profil, comme le roi de France Jean le Bon, dont le portrait, œuvre d'une main française, est par la techniqu tout italien. C'est la peinture franco-flamande et flamande qui a créé le portrait moderne, en posant l modèle de trois quarts et en tournant ses regards ver le peintre, dans l'attitude que devait prendre plu d'un artiste, devant le miroir, pour son portrait pein par lui-même. Les fresques et les panneaux italien du XV[e] siècle montrent beaucoup de portraits qu maintiennent la pose de profil, à côté d'autres qu se présentent de face, ou de trois quarts, — à l manière flamande. La persistance de la pose de profil dans la peinture italienne de la Renaissance es due moins à la conservation d'une tradition vieilli qu'à l'influence d'un art tout italien : la médaille.

La vogue des effigies de profil, bas-relief ou panneau peint, accompagne, à Florence et en Toscane, l mode assez tardive des petits portraits de bronze[1]. L premier des médailleurs florentins, Niccola Spinell se fait le portraitiste de Laurent de Médicis et d

1. Woermann, *Die Ital. Bildnismalerei der Renaissance* (1891 réimpr. dans le recueil *Von Apelles zu Böcklin und Weite* Esslingen, 1912, t. I, p. 58-60.

es contemporains; il a des émules anonymes qui, n même temps que les peintres, font poser devant ux princes, ecclésiastiques, humanistes, marchands t ménagères. Parmi les portraits de marbre, le :osme de Médicis du Musée Jacquemart-André :t, comme on l'a vu, l'agrandissement sommaire une médaille. Matteo Civitali fait œuvre de médail-ur en marbre quand il sculpte, pour l'encastrer ıns la façade de la cathédrale de Lucques, un ıédaillon où le portrait de Pietro d'Avenza, en ıs-relief, est entouré d'une légende gravée[1]. Les :ulpteurs de profils et les médailleurs avaient eu un :écurseur florentin : le sculpteur-architecte Antonio Farete qui, dans la décoration des portes de bronze :stinées à Saint-Pierre de Rome, avait rapproché :s médaillons des Césars les profils de deux de ses ıtemporains et qui inscrivit sa propre effigie dans ʼvale d'une plaquette. Filarete lui-même, en mode-ıt de grandes médailles, ne faisait que balbutier ıangue d'un art auquel Pisanello avait donné l'ex-ıssion la plus pleine et la plus sûre et que l'Italie ı Nord avait ressuscité dès la fin du xiv[e] siècle. ımaître de Vérone a peint, dès la première moitié :xv[e] siècle, des portraits exactement profilés sur ı fond de buisson fleuri, comme les effigies sur hamp nu des médailles. A côté de lui, les sculp-ıs de l'Italie du Nord ont-ils agrandi des médailles ı en faire des bas-reliefs de marbre avant les Flo-r ns?

IV.

I existe des effigies en marbre des Visconti de

1. ode, pl. 367.

Milan, dont le profil découpé devait être appliqué su
un fond de marbre ou de pierre. Le *Philippe-Mari*
de la collection G. Dreyfus est une copie agrandie e
fort exacte de la médaille célèbre exécutée par Pisa-
nello vers 1440. Un profil analogue et d'exécution
plus grossière, qui se trouve au Musée Jacquemart-
André, est celui du père de Philippe Marie, Jean Ga-
léas, qui mourut en 1402. Au lendemain de sa mort, s
médaille était peinte sur un manuscrit de son élog
funèbre à la suite des médailles de ses ancêtres, don
les premiers étaient Énée et Ascagne. Les médaille
en bronze à l'effigie de Galéas Visconti sont beau-
coup moins anciennes que ces médailles en peinture
ce sont des pièces de restitution qu'il faut placer à l
fin du xve siècle. Les profils en marbre de Jea
Galéas et de Philippe Marie doivent être, eux aussi
des effigies posthumes : on n'en peut fixer la date
Il n'y a pas de plus ancien exemple d'une mé-
daille agrandie en bas-relief de marbre que le
médaillons de Sigismond Malatesta, sculptés dans l
temple de Rimini, entre 1446 et 1457, et sous l
direction même du médailleur de Sigismond, l
Véronais Matteo dei Pasti, par un Florentin, Agos-
tino di Duccio. Celui-ci avait dû quitter Florence e
1446 sous le coup d'une accusation de vol; il n
revint dans sa patrie que vers 1465, et sans dout
après la mort de Desiderio. Peut-on expliquer par l
retour de cet artiste, qui avait collaboré avec u
médailleur de Vérone, l'apparition de bas-relief
tels que le César du Louvre? Comme on l'a vu, l
profil funéraire de Neri Capponi, sculpté par Ber-
nardo Rossellino, remonte à l'année 1458. Ce prof
est antérieur aux premières médailles florentines

ate certaine. Les marbriers florentins qui ont sculpté ›s premiers profils de contemporains ou de personages de l'antiquité se sont inspirés, soit de plaquettes omme celles de Filarete, soit des médailles véroaises et lombardes qui circulaient à travers l'Italie, it même de médailles antiques. Michelozzo luiême n'avait-il pas fait agrandir en médaillon de arbre, pour la décoration du palais des Médicis, les us précieux camées de la collection de Cosme?

Les portraits en marbre, bustes de ronde bosse ou ofils en bas-relief, se multiplient en même temps à orence : le premier profil daté est de 1458, le preier buste dont l'authenticité ni la date ne puissent e suspectées est celui de Rinaldo della Luna, au usée national de Florence, qui porte une inscription 1451. C'est en cette année ou dans l'année suivante e dut partir pour Milan le maître florentin, probament Michelozzo lui-même, qui alla décorer le ais de Milan donné par François Sforza aux dicis et qui plaça dans les écoinçons de la porte jourd'hui transportée au Musée archéologique de an) deux portraits en buste dont le profil est crit dans une coquille, comme sur la cheminée lptée par Desiderio.

es deux portraits florentins sculptés à Milan sont u près contemporains des plus anciens profils de bre que l'on puisse attribuer à des marbriers lomds; l'un de ces profils est celui de François za, le donateur du palais médicéen de Milan ourd'hui au Musée national de Florence); ce être encore, comme les profils des Visconti plus haut, un portrait posthume.

ans le dernier quart du xve siècle, l'art des profils

de marbre se développe parallèlement en Toscane et dans l'Italie du Nord. Il est parfois malaisé de distinguer les bas-reliefs des deux écoles; il est même difficile de classer dans l'une ou l'autre l'un des plus féconds sculpteurs de portraits de profil que l'on puisse trouver au xve siècle : Francesco de Laurana, qui travailla à Urbin, à Naples et jusqu'en Provence.

A Milan, comme à Florence, les marbriers ont sculpté des effigies de profil dans des plaques de marbre rectangulaires : tel est le portrait d'Hercule d'Este, au Musée du Louvre, œuvre d'un médailleur illustre, Sperandio. Les plaquettes en bronze, dont les premières ont été fondues comme des épreuves de choix par Pisanello lui-même, ont servi de modèles à ces plaques de marbre. Pourtant, dans l'Italie du Nord, la forme circulaire de médaillon reste beaucoup plus courante que dans l'école toscane; les plus précieux des médaillons de marbre ou de pierre que l'on a attribués à Sperandio, les deux bustes en bas-relief des Sforza, Galéas-Marie et Ludovic, dans la collection G. Dreyfus, portent leur légende gravée en exergue. Luini a peint une suite de portraits de profil qui sont des médaillons.

Dans la sculpture lombarde, qui donne ainsi des modèles aux maîtres les plus féconds de la peinture, les médaillons de marbre ne se parent pas des costumes opulents et des coiffures compliquées que les sculpteurs florentins des profils de marbre imitent des portraits peints : ils conservent la sévérité des effigies monétaires. Enfin, les profils florentins et milanais diffèrent les uns des autres par la place qui leur a été attribuée dans les monuments. Sans doute quelques médaillons des Sforza ont dû être exposés dans une salle de palais, comme le profil de Pierre

fils de Cosme, dans le palais des Médicis; mais, vers la fin du xve siècle, les médaillons de contemporains, comme ceux des Césars et des héros antiques, prennent possession des façades de palais et d'église que les praticiens lombards couvrent de broderies. Et lorsque l'art dont s'était fleurie la Chartreuse de Pavie est exporté en France et en Espagne, les médaillons à la mode lombarde se multiplient, s'alignent, se superposent à l'extérieur des monuments, jusqu'à devenir le motif le plus apparent de la décoration à l'italienne dans les pays étrangers où des marbriers florentins allaient, de leur côté, sculpter des portraits en bas-relief sur des tombeaux.

V.

A laquelle des deux écoles, la florentine où la lom-arde, faut-il rendre le profil casqué qui a servi de iodèle au sculpteur du *Scipion?* Si ruiné que fût le as-relief dont l'image seule nous est parvenue, rien e permet de croire qu'il ait souffert des intempéries l'extérieur de quelque édifice de l'Italie du Nord. a richesse de sa parure militaire est florentine et non ombarde. Les historiens et les critiques qui ont pro-oncé, en présence du *Scipion*, de grands noms flo-ntins, Verrocchio ou Léonard de Vinci, avaient en vu.

Le casque, dont les lignes restent finement des-iées sur le bas-relief mutilé qui fut l'original du *cipion*, était un ouvrage d'orfèvre, comme Ver-cchio en a exécuté pour les tournois médicéens. 1 visière est presque exactement celle du casque e Laurent porte sur une médaille et qui est le prix sa victoire à la *giostra* de 1468. La guivre du

cimier ressemble à celle qui surmonte un vrai casque de fer, la belle *celata* du xve siècle qui est conservée au Musée national de Florence[1]; elle ressemble plus encore aux bêtes fantastiques et superbes qui se tordent sur un monument médicéen, le lavabo de la sacristie de San-Lorenzo, dont la vasque a été certainement dessinée par Verrocchio[2]. Les admirateurs du *Scipion* ont rappelé avec raison, d'après Vasari, d'autres ouvrages d'orfèvre que Verrocchio avait fondus et ciselés et que Laurent de Médicis envoya en présent au roi de Hongrie Mathias Corvin : c'étaient deux têtes de métal, en bas-relief, qui représentaient, de profil, Alexandre et Darius; l'artiste s'était attaché à varier de l'une à l'autre le cimier et l'armure. Ne croit-on pas voir se dessiner, à travers les lignes de ce texte, la silhouette à demi effacée du jeune guerrier dont le *Scipion* est la froide copie? Celui-là, qui a disparu, n'a pas de nom. Faut-il l'appeler Alexandre ou Darius?

En vérité, l'œuvre qui vient pour un moment de sortir de l'ombre n'était pas de métal; si elle a eu pour prototype l'un des bas-reliefs de Verrocchio, elle n'était elle-même qu'une copie. Mais ce bas-relief était-il la reproduction directe du bronze? Il existe toute une série de bas-reliefs en marbre ou en *pietra serena*, profils d'empereurs et d'impératrices, de héros et d'héroïnes, qui paraissent être d'origine florentine et dont le dessin, légèrement amolli, n'a plus la rigueur des maîtres du xve siècle; le plus charmant de ces bustes est l'amazone aux seins nus du Vic-

1. Maud Cruttwell, *Verrocchio*, pl. XV.
2. M. Reymond, *Verrocchio*, pl. I, p. 35.



Buste de guerrier
d'après Verrocchio ou Léonard de Vinci.
Atelier des della Robbia, vers 1500.
(Musée de Lisbonne.)

toria and Albert Museum, sœur mystérieuse du héros anonyme qui a servi de modèle au *Scipion*.

Vers 1500, ces images d'héroïsme et de gloire furent multipliées à l'usage des dévots de l'antiquité par l'atelier des della Robbia qui venait de modeler des *Pietà* pour les fidèles de Savonarole. A côté des médaillons d'empereurs, silhouettes blanches dans un cercle bleu, qui sont des copies de monnaies antiques, l'industrie d'art florentine répéta, comme un de ses modèles courants, une effigie de guerrier casqué, qui est étroitement apparentée au *Scipion*. Cette effigie s'est conservée au moins à trois exemplaires, dispersés entre les Musées de Pesaro, de Berlin et de Lisbonne. Au milieu de son cadre couvert d'imbrications et entouré d'une opulente guirlande, le guerrier inconnu montre le profil accidenté et le regard sourcilleux d'un Colleone. Une imitation directe du fameux guerrier dessiné par Léonard de Vinci, ou du bas-relief de Verrocchio que Léonard a pu copier avec la liberté de génie, est visible dans les détails les plus caractéristiques de ce médaillon polychrome, en particulier dans la tête de lion, accompagnée d'ailes, qui remplace le motif plus connu de la tête de Méduse. La guivre du casque de *Scipion* a sa place sur le médaillon, mais elle est reportée sur l'épaulière : le cimier est un dauphin.

Il n'est pas douteux que le bas-relief dont le *Scipion* est la copie ne soit sorti du même milieu artistique que les médaillons des della Robbia à l'effigie du guerrier casqué. Ce bas-relief était, par le style, plus proche encore de Léonard de Vinci que les médaillons polychromes. La tête de la guivre, dont

le contour était resté très pur au-dessus du casque rongé, semble calquée sur un dessin de Léonard qui est à Florence (Offices) : un combat d'un dragon et d'un lion[1]. Le type même du profil qui a été copié par le sculpteur du *Scipion* est celui du jeune homme que Léonard a plusieurs fois dessiné, sur une des feuilles de Windsor[2], à côté d'un robuste vieillard, le « Colleone », qu'il montre ailleurs coiffé du casque merveilleux.

Pour en dire un peu plus au sujet du bas-relief mutilé, il faudrait le retrouver. Si jamais il reparaît, peut-être y distinguera-t-on plus nettement que sur la photographie si ce bas-relief était le souvenir d'un bas-relief de Verrocchio ou d'un dessin de Léonard. Quant au *Scipion* du Louvre, il n'est que le souvenir de ce souvenir[3].

1. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci*, fig. 22.
2. *Ibid.*, fig. 12.
3. Cette conclusion diffère peu, comme on pourra le voir, de celle à laquelle Miss Maud Cruttwell était arrivée, en analysant le *Scipion* (*Verrocchio*, p. 91).

UN

PORTRAIT DE SULTAN

PAR UN ÉMAILLEUR LIMOUSIN

DU XVIe SIÈCLE

Par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

Parmi les émaux limousins les plus curieux du ommencement du xvie siècle, il faut compter une elle plaque qui appartient au Musée de Brunswick. lle représente un personnage oriental debout, en ed, vu de face[1]. Il se détache sur un fond bleu-ncé, presque noir; par dessus une robe blanche à ies d'or, serrée à la taille par une ceinture blanche yée, il porte un manteau jaune, ombré de vert et rni d'une fourrure jaune-foncé, rehaussée d'or. ne grande barbe jaune-brun, relevée d'or, encadre n visage, dont la coloration violacée accentue encore caractère énergique. Un vaste turban à quatre

. H. 0,255; L. 0,125. — Cette plaque appartient aux collec-ns ducales de Brunswick depuis le xviiie siècle. D'après une dition assez vraisemblable, la belle série d'émaux que pos-e aujourd'hui le Musée aurait été formée par le célèbre ageur Jean-Baptiste Tavernier (qui mourut à Copenhague 1689) et acquise par le duc Ferdinand-Albert l'aîné de nswick-Bevern. — Nous devons ces renseignements à ligeance de notre savant confrère M. le Dr Scherer, con-rateur-adjoint du Musée.

cornes, blanc avec des raies noir et or, le coiffe de la façon la plus étrange; ses chaussures sont en camaïeu d'or. De la main droite il tient une banderole bleue, sur laquelle se détache une inscription en capitales d'or, malheureusement très effacée[1], qui devait comporter deux mots; le premier mot a complètement disparu, mais on lit encore clairement le second : SOLTANVS.

La beauté de l'émail, l'étrangeté du costume et le caractère du dessin se réunissent pour donner à cette plaque un intérêt particulier. Il pourrait donc être intéressant de chercher à découvrir quel personnage elle représente et à quel atelier limousin elle se rattache.

On sait que les graveurs, les peintres, les médailleurs et les sculpteurs nous ont transmis, pour la fin du xve siècle et pour tout le xvie, un nombre assez considérable de portraits d'orientaux. Mais, en les examinant, nous n'avons pas tardé à constater que la coiffure de notre Sultan constituait une anomalie assez singulière. Tous les souverains ottomans, par exemple — (parmi lesquels il était naturel de chercher d'abord, vu leurs rapports constants avec l'Occident), — ont porté le turban rond, plus ou moins volumineux[2], et cette coiffure classique semble avoir été adoptée par la plupart des princes des autres régions musulmanes. Un seul de ces pays fait exception, e

1. On sait que les rehauts d'or, ajoutés sur les émaux à la dernière cuisson, sont peu solides; ils ont, presque toujours en partie disparu.

2. Notre confrère du Musée de Constantinople, Halil Edhem bey, a bien voulu nous le confirmer.



Un Sultan.

Émail limousin du XVIe siècle.

(Musée de Brunswick.)



c'est là, sans doute, qu'on doit chercher la solution de notre petit problème.

Les sultans de l'Égypte paraissent en effet avoir porté des turbans de formes particulières, et c'est parmi leurs portraits que l'on trouve les seules coiffures analogues à celle de notre émail.

Le plus ancien prince égyptien qui nous intéresse par là est le fameux Saladin, premier sultan ayoubite, qui régna de 1171 à 1193, et rendit son nom illustre dans tout l'Occident[1] par ses victoires sur les chrétiens et la prise de Jérusalem. Son image figure dans la plupart des recueils de portraits qui furent constitués en Europe à partir du xvie siècle, et il n'est donc point surprenant de le trouver dans la fameuse collection de Paul Jove[2].

Depuis les recherches de M. Friedrich Kenner et de M. Eugène Müntz[3], on connaît assez bien l'histoire de ce curieux Musée, sur lequel M. Emil Schaeffer prépare actuellement un ouvrage plus considérable.

Le portrait de Saladin que Paul Jove avait fait peindre pour sa galerie semble avoir disparu; mais on en connaît, heureusement, deux copies et deux gravures. La première copie est celle que le grand-

1. Gaston Paris, *La légende de Saladin;* Paris, 1893, in-4°.

2. Paolo Giovio, né en 1483, mort en 1552; nommé évêque de Nocera en 1528. Il avait établi son musée à Côme, sa ville natale.

3. F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol; Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XIV, 1893, p. 52-53, et t. XIX, 1898, p. 115-116. — E. Müntz, *Le Musée de portraits de Paul Jove;* extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXXVI, 2e partie; Paris, 1900, in-4°.

duc Côme I[er] de Médicis fit faire entre 1552 et 1568 par Cristoforo dell' Altissimo; on peut la voir aujourd'hui dans le corridor de la galerie Pitti, avec toutes les autres de la même série[1] (voir la pl.). La seconde, exécutée d'après celle-ci et par conséquent de valeur moindre, fait partie de la collection de portraits de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (1529 † 1595), jadis au château d'Ambras et actuellement au Musée impérial de Vienne[2]. La première gravure, exécutée d'après le tableau même de Paul Jove, orne l'édition bâloise des *Éloges des guerriers illustres* du savant prélat[3] publiée après sa mort, en 1577. La seconde, copiée d'après celle-ci par un artiste flamand assez médiocre, semble dater du XVII[e] siècle[4].

Tous ces portraits, dérivés d'un même original, représentent le sultan Saladin en buste, de face, avec une grande barbe à deux pointes, coiffé d'un turban en étoffe blanche, à cinq pointes contournées; il est vêtu d'une robe à rayures fines et d'un manteau à col de fourrure. Si cette coiffure singulière n'est pas absolument pareille à celle de notre émail, il y a du moins entre elles une analogie indéniable, et il faudrait d'autant moins la négliger que le turban cornu de Saladin n'est aucunement une fantaisie du peintre de Paul Jove. Ce dernier a pris soin, en effet, d'e

1. *Catalogue de la galerie royale des Uffizi à Florence;* Florence, 1897, in-8°; n° 428, p. 225.

2. *Uebersicht der Kunsthistorischen Sammlungen des Aller-höchsten Kaiserhauses;* Vienne, 1907, in-12; p. 194.

3. *Eigentliche und gedenkwürdige Contrafacturen oder Anbildungen wolverdienter und weitberümpter Kriegshelden...;* Base P. Perna, 1577, petit in-4°; fol. B² v°.

4. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes; Portrai (Saladin).



Le Sultan Saladin.
(Florence, Musée des Offices.)

donner dans ses *Éloges* une explication détaillée, que nous reproduisons d'après l'édition française de 1559 :

> Le Saladin, en son viuant, auoit usage de porter à la este (selon la coustume de la nation) un turban cornu, le toille : pour monstrer auec noble argument, à ceux qui e voyoient, autant de Royaumes conquestez par sa valeur : aquelle façon de diademe nous voyons depuis avoir esté sitée par les Soldans, ses successeurs. Et ainsi la figure e Saladin, auec la manière de cest habit, me fut iadis onnée par M. Donato da Legge, gentil-homme Venitien, omme illustre pour les charges qu'il a euës longuement n Cipre et en Sorie, et aussi pour l'estude de l'histoire, t de toute antiquité[1].

Le portrait oriental que Donato da Legge avait ommuniqué à Paul Jove dérivait sans doute d'une e ces collections iconographiques que les musul-ans d'Égypte s'étaient plu à former, et dont nous vons que des répliques parvinrent en Europe, mme le prouve l'histoire d'un autre portrait de sul-n à turban cornu, Kait-bay.

La collection de Paul Jove nous fournit en effet un cond exemple de cette coiffure étrange, sur la tête ın autre souverain égyptien. Dans sa galerie il ait donné place à un autre sultan mamelouk, Kait-y, qui régna de 1473 à 1495. Le tableau existe encore ns la collection de M. le marquis Rovelli, à

Les éloges et vies briefvement descrites sous les images plus illustres et principaux hommes de guerre, antiques et lernes : qui se voyent à Como, au Musée de Paolo Iouio, sque de Nocere : traduites par Blaise d'Eueron. — Auec ilège du Roy. A Paris, pour Galliot du Pré, tenant sa bou-ue au Palais, au premier pillier en la grande salle. 1559; t in-4°. P. 18-19.

Côme[1], et on en possède également deux copies anciennes dans les séries de Florence et de Vienne[2]. Le sultan est représenté en buste, de profil à gauche ; il est coiffé d'un grand turban composé de larges bandes blanches, d'où sortent au-dessus du front deux cornes noires formées de tiges quadrangulaires ; elles s'élargissent à leurs extrémités supérieures, où elles sont coupées carrément. Et cette fois encore on ne saurait accuser le peintre italien d'avoir imaginé cette étrange coiffure : car Paul Jove a pris soin de noter qu'il avait fait exécuter ce tableau d'après une peinture conservée au palais de Memphis, lequel fut détrui par les Turcs en 1517.

Enfin, il est un troisième sultan d'Égypte que se portraits montrent coiffé de turbans à cornes ou d'autres formes singulières : Kansou Ghoury, le dernier sultan mamelouk, qui régna de 1501 à 1516 e après lequel l'Égypte tomba sous la domination de Turcs. Ce prince paraît avoir intéressé particulièrement les Européens, car on a de lui une série d portraits.

Nous le trouvons dans la galerie de Paul Jove, e sous deux aspects différents. La peinture de Côme dont on peut voir les copies à Florence et à Vienne[3] le montre en buste, de trois quarts à gauche, coiff d'un bonnet qui descend jusque sur le cou et que sur monte un grand chapeau plissé, en étoffe grise, évas

1. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. Dr Emil Schaeffer.

2. F. Kenner, *ouvr. cité; Jahrbuch* de Vienne, t. XIX, p. 13 nº 24.

3. F. Kenner, *ouvr. cité; Jahrbuch* de Vienne, t. XIX, p. 13 nº 25.

à la partie supérieure et muni au bas d'un bourrelet de même étoffe. Ce tableau n'est d'ailleurs pas celui qui a été reproduit dans l'édition illustrée des *Éloges* de Jove[1], dont la planche montre le prince dans la



Le sultan Kansou Ghoury.
D'après C. Vecellio.

même pose, mais avec une autre coiffure : il porte un turban droit, plissé, d'où sortent en avant deux cornes formées de bandes enroulées. Cette dernière gravure a été, à son tour, copiée très exactement

[1] *Eigentliche und gedenkwürdige Contrafacturen,...* p. 71. — Jove aurait-il possédé deux portraits de ce sultan ?

par Théodore de Bry dans ses ***Vitae et icones sulta-*** ***norum***[1].

C'est également un turban à cornes que port Kansou Ghoury dans le portrait que Vecellio donné de lui dans ses *Habiti antichi et moderni*[2]; l sultan est coiffé d'un turban de forme presque carrée qui touche aux épaules, et que surmontent deux corne verticales (fig. p. 99). Cette planche semble avoir ét gravée par Vecellio d'après un dessin fait pour illus trer une relation manuscrite du voyage de Domenic Trevisan au Caire en 1512; ce manuscrit a appar tenu à M. Ch. Schefer, qui l'a mentionné dans u ouvrage dont il va être question[3].

Il existe en effet un quatrième portrait de Kanso Ghoury, bien connu depuis son identification pa M. Schefer[4] : c'est un tableau du Musée du Louvr qui représente l'ambassadeur vénitien Domenico Tr visan reçu en audience au Caire par le sultan Kanso Ghoury en 1512. Cette curieuse peinture, qui appa tint jadis au surintendant Foucquet[5], a pendant long temps été attribuée à Gentile Bellini, jusqu'a moment où M. Schefer, puis M. Thuasne[6] o

1. *Vitae et icones sultanorum turcicorum, principum Pers rum*, etc.; Francfort, 1596, in-8°; pl. p. 140.

2. C. Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di Diuer Parti del Mondo*; Venise, 1590, in-8°; fol. 477 v° à 479.

3. Ch. Schefer, *Le voyage d'outre-mer de Jean Thenaud, suivi de la relation de l'ambassade de Domenico Trevis auprès du soudan d'Égypte (1512)*; Paris, 1884, in-8°; p. LXX

4. *Ouvr. cité*, p. LXXXVII.

5. U. V. Chatelain, *Le surintendant Nicolas Foucquet, pr tecteur des lettres, des arts et des sciences*; Paris, 1905, in-8 p. 437-438.

6. L. Thuasne, *Gentile Bellini et le sultan Mohammed I notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople (147 1480)*; Paris, 1888, in-8°; p. 59 à 62.

lémontré que Gentile, mort en 1507, ne pouvait voir retracé une scène qui eut lieu en 1512. On l'atribue maintenant à Mansueti, ainsi que sa réplique, ui fait partie de la collection de Mme L. Stern, à 'aris[1]. Le sultan y est coiffé d'un grand turban blanc, vasé à la partie supérieure et plié de manière à forner six protubérances très saillantes, destinées peuttre à rappeler les cornes traditionnelles.

Ainsi toute une série de portraits, remontant pour moins au XVIe siècle, nous montrent des sultans 'Égypte coiffés de turbans cornus ou à formes ranges; et des traditions historiques prouvent que détail de costume était particulier aux sultans amelouks. Ne serait-on pas autorisé à en conclure ie l'émail de Brunswick représente un sultan du aire? On pourrait même être tenté de supposer qu'il ontre lui aussi (mais avec une autre coiffure) l'un des inces que nous avons cités; car les traits donnés au rsonnage par l'émailleur n'y contrediraient pas.

Sans préciser à ce point, on peut croire qu'il s'agit in prince mamelouk; et il n'y a pas lieu d'être très rpris en constatant qu'un émailleur limousin du Ie siècle a représenté un souverain musulman. Car sait maintenant qu'à partir de la fin du XVe siècle y eut un échange fréquent de portraits entre les ts musulmans et ceux de l'Occident chrétien. Gen- Bellini fut appelé à Constantinople en 1479 par ihomet II, et ses œuvres eurent un tel succès orès des Turcs que les artistes orientaux les co-

Jean Guiffrey, *La collection de Mme Louis Stern; les Arts*, embre 1911; fig. p. 16. — La figure du sultan, d'après le eau du Louvre, a été reproduite par M. Martin, *New oriıls and oriental copies* (voy. plus loin).

pièrent. On en a la preuve pour une miniature qui représente un peintre ottoman exécutant un portrait d'homme, aujourd'hui dans la collection de Mme Gardner à Boston : M. Martin en a découvert une copie signée par Behzad, le grand miniaturiste persan du XVIe siècle (collection de M. Jacques Doucet). D'autre part on voit que, depuis l'Inde jusqu'à la Turquie, les artistes musulmans reproduisirent souvent, à partir du XVe siècle, les traits de leurs contemporains illustres[1].

Les amateurs occidentaux qui constituèrent au XVIe siècle les premières grandes collections iconographiques purent ainsi (souvent par l'intermédiaire des Vénitiens) recueillir ou faire copier des portraits de personnages orientaux. Nous venons d'en avoir la preuve pour Paul Jove, et d'autres exemples pourraient être ajoutés au sien : ainsi Thevet a raconté qu'il possédait plusieurs portraits d'orientaux, dont celui de « Melech Salai », souverain de Damas détrôné par Saladin : « I'ay apporté son pourtraict de la ville de Damas, qui me fust donné par un Euesque Arménien auec d'autres[2]. »

On comprend donc maintenant comment un émailleur limousin du XVIe siècle a pu reproduire, —

1. F. R. Martin, *A portrait of Gentile Bellini found in Constantinople; Burlington Magazine*, vol. IX, 1906. — F. Sarre, *Eine Miniatur Gentile Bellinis, gemalt 1479-1480 in Konstantinopel; Jahrbuch der kgl. Kunstsammlungen;* Berlin, 1906. — F. Sarre, *The miniature by Gentile Bellini; Burlington Magazine*, vol. XV, 1909. — F. R. Martin, *Two portraits by Behzad, the greatest painter of Persia; Burlington Magazine*, vol. XV, 1909. — F. R. Martin, *New originals and oriental copies of Gentile Bellini found in the east; Burlington Magazine*, vol. XVI, 1910.

2. Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres;* Paris, 1584, in-fol.; fol. 627 [628] v°.

d'après un modèle oriental qu'il serait intéressant de retrouver, — les traits d'un sultan du Caire. Mais il convient de noter que cette plaque, presque unique, est l'une des plus anciennes œuvres d'art françaises retraçant un sujet de ce genre; car elle est bien antérieure aux recueils de Thevet (1584), de Du Verdier (1573) ou de Roville (1553) qui ont vulgarisé les portraits d'orientaux. On peut en effet, d'après sa technique et son style, déterminer assez exactement l'époque où elle a vu le jour.

Son revers est recouvert d'une couche opaque d'émail grisâtre, lavé de vert; et ce détail seul suffirait à prouver qu'elle date du premier tiers du XVIe siècle, car, à partir de 1530 environ, les artisans limousins ont employé comme contre-émail un « fondant » incolore et translucide, au travers duquel on aperçoit la plaque de cuivre.

Et le style de l'œuvre confirme les indications fournies par sa technique. On pourrait en effet la rapprocher de diverses plaques, représentant chacune un prophète ou un apôtre debout, qui ont servi de volets à des triptyques, suivant une disposition fréquente à Limoges. Parmi les plus anciennes, de l'époque de Nardon Pénicaud, on devrait mentionner celles des Musées du Louvre, d'Orléans et de Bruxelles; et parmi les plus récentes, contemporaines de Jean Ier Pénicaud, celles de la collection de Mme la comtesse de Valencia et du Musée Wallace. D'un style plus archaïque que ces dernières, la plaque de Brunswick semblerait intermédiaire entre l'art de Jean Ier, plus souple et plus élégant, et celui des contemporains de Nardon. Une étude d'ensemble sur les productions de ces ateliers du premier quart du siècle,

importants mais très mal connus, permettra seule de lui attribuer sa place exacte parmi les œuvres de cette époque.

En attendant de publier ce travail, — compliqué et assez considérable, — nous avons voulu aujourd'hui insister sur l'intérêt iconographique que présente la belle plaque du Musée de Brunswick, curieux essai d'orientalisme dans l'art limousin, et indiquer quelle date il convient de lui assigner.

NOTE

SUR

TROIS RETABLES

FRANCO-FLAMANDS

DE LA FLAMENGRIE (AISNE)

Par M. Camille-Georges Picavet.

L'église actuelle de la Flamengrie, petit village du ...partement de l'Aisne, à la frontière du Nord, con...nt comme seule curiosité archéologique un retable ...nsacré à la vie de la Vierge. L'église de Rou...x, hameau de la Flamengrie, en renferme deux ...res moins bien conservés, et qui au premier ...ord apparaissent comme plus anciens. Un qua...me retable se trouvait autrefois à la Flamengrie, ..., vers 1840, a été acquis par l'État sur la proposi...n de Vitet, inspecteur des monuments historiques, ...relégué dans la salle du Trésor à Saint-Germain-...uxerrois. On y voit sculptées des scènes de la vie ...la Vierge : il est pourvu de deux volets peints ...ne valeur fort médiocre[1]. Nous nous proposons ...ement de décrire et d'interpréter les trois retables ...a Flamengrie et aussi de continuer les recherches

1. Cf. *Inventaire des richesses d'art de la France.*

entreprises par les érudits locaux sur leur date et leu
provenance[1].

* * *

Quelques indications générales sont d'abord néces saires. Les retables franco-belges de la région du nor ont surtout été étudiés par Rousseau et par Destrée[2] Deux grandes écoles semblent s'être développées a xve et au xvie siècle, celle de Bruxelles et celle d'An vers, dont les produits ont été répandus jusque dan le nord de l'Europe. On en a trouvé à Tongres et Lübeck aussi bien que dans les églises de Suède. E France également, le rayonnement de la sculptur flamande a été considérable. M. Vitry[3] a signalé u certain nombre de retables d'origine flamande, e bois sculpté, dans le centre de la France. D'autre ont été trouvés dans les départements picards, dar l'Oise, dans la Somme[4]. La difficulté souvent inso luble est de savoir si l'on se trouve en présence d'or ginaux ou de copies locales de retables flamand Dans l'ensemble, on peut accepter ce que dit Duboi

1. Cf. dans la *Thiérache* (*Bulletin de la Société archéol gique de Vervins*), année 1877, notes de Rigot sur *Le retab de la Flamengrie* (p. 71) et de Mennesson sur *Les retables la Flamengrie et de Roubaix*. Cf. aussi une série d'articles de criptifs de Gravet dans *la Frontière* (journal local) d'août 19

2. H. Rousseau, *Note pour servir à l'histoire de la sculptu en Belgique. Les retables* (*Bulletin des Commissions roya d'art et d'archéologie*, t. XXIX à XXXIV. Bruxelles, 1890-189 Destrée (*Mémoires de la Société des Antiquaires de Fran* 1891, et *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, 18 1896.

3. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de s temps*. Paris, 1901.

4. Cf. Dubois, *Note sur les retables flamands des XVe XVIe siècles de l'Oise et de la Somme* (extrait du *Bulletin la Société archéologique et historique de Clermont*, 1906).

près Courajod[1] : « Il est vraisemblable qu'il s'est passé pour les retables ce qui a eu lieu pour les petits monuments votifs ou funéraires... D'abord en pierre bleue, achetée à Tournai[2], ils ont été assez vite copiés en pierre du pays par des imagiers locaux. » Mais pour des retables d'une région qui a appartenu à la domination bourguignonne, puis autrichienne au xve et au xvie siècle, la question ne se pose pas de la même manière. Il est certain qu'en dehors de Tournai, de Bruxelles, il y a eu des centres locaux de fabrication, que des œuvres d'art ont été exécutées non seulement par des laïques, mais encore dans les monastères. A mesure que l'on se rapproche du xvie siècle, les retables de bois sculptés et polychromés semblent être les plus nombreux. Il y a eu au xve et au xvie siècle une industrie des retables qui a produit souvent des œuvres médiocres et des copies maladroites. Le jour où l'on établira un *corpus* des retables franco-flamands, il faudra tenir compte de ces différences d'exécution.

Quant aux questions d'origine et de facture, elles sont plus délicates encore. *Théoriquement*, les retables d'Anvers ont un poinçon spécial : l'empreinte d'une main ou d'un castel. M. Destrée[3] a relevé sur certains retables bruxellois la présence d'un maillet avec d'autres poinçons qui constituaient, conjecture-t-, la signature du maître. Des lettres de l'alphabet sont probablement des marques supplémentaires indiquant les années. La difficulté sera de trouver ces marques; il faudrait pouvoir manier toutes les pièces

1. Cf. également J. de Bosschère, *La sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles*. Bruxelles, 1909.
2. La pierre d'Avesnes a aussi servi pour cet usage.
3. *Société des Antiquaires de France*, vol. LII.

souvent mobiles, mais souvent aussi fixées, d'un retable. Il est de plus certain que de nombreux maîtres furent « dispensés de ces vérifications coûteuses, par exemple lorsqu'ils travaillaient pour quelque prince ou prélat sûrs de leur savoir ». La meilleure méthode pour distinguer les retables bruxellois des retables d'Anvers, c'est encore l'étude directe des œuvres et de leurs caractéristiques[1]. « Les retables bruxellois se distinguent par des figurines d'attitudes souples et naturelles, d'une facture sobre et de bon style... Les œuvres anversoises ont souvent un aspect théâtral, des figures raides aux gestes cassés; leur architecture est moins riche et moins soignée[2]. » A l'exécution de ces retables, plusieurs artistes collaboraient. A l'origine, un contrat était souvent établi. On y trouve indiqués la matière exigée, le délai d'exécution, les sujets de sculpture, le prix total du travail, etc.[3]. Il est difficile d'assigner à chaque ouvrier d'art le rôle exact qu'il remplissait au XVe siècle. L'ébéniste, le huchier, le tailleur d'images, l'enlumineur de statues sont indispensables pour l'achèvement du travail. Mais il arrivera que très souvent l'imagier aura la prédominance et que seul il mettra sa signature sur l'œuvre achevée.

1. *Guide illustré des visiteurs des Musées du Cinquantenaire* (section d'art monumental). Bruxelles.

2. Une autre caractéristique non moins importante est indiquée par Dubois (*art. cité*) : « Ce sera la proportion d'italianisme qui, pour les retables du plein XVIe siècle, les plus nombreux sans doute, constituera le meilleur élément de chronologie. »

3. Cf. Van Even, *Maître Jean Borman* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Bruxelles, 1884, 23e année).

* * *

Les trois retables que nous nous proposons de lécrire sont en bois sculpté et polychromé; cer-aines parties ont été détériorées; les pièces, mobiles our la plupart, ont été groupées arbitrairement. La remière description qui en fut faite est l'œuvre d'un eintre régional, Rigot; elle date de 1862; elle vaut urtout par les renseignements qu'elle nous donne ur certains détails aujourd'hui invisibles, le tra-ail de destruction s'étant prolongé jusqu'à notre poque. Des renseignements recueillis sur place, il ne onvient de retenir qu'une seule indication, la persis-nce d'une tradition du pays, d'après laquelle « les tables de la Flamengrie auraient été cédés à cette aroisse dans les premières années du règne de ouis XVI par les religieux de l'abbaye de Liessies, ès d'Avesnes, à des conditions fort douces ». Il ne iste plus d'archives de la Flamengrie antérieures à l Révolution. Toute vérification documentaire est nc impossible. Nous verrons plus bas d'ailleurs qu'il faut penser de cette origine. Notons de suite 'il existe au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, ovenant authentiquement de l'abbaye de Liessies, retable en chêne sculpté, daté de 1530, et figurant istoire de sainte Barbe et de saint Léger, et que lise de Ramousies, village voisin de Liessies, con-ve actuellement encore deux beaux retables, l'un sacré à la vie de saint Sulpice, l'autre à la Passion Christ. Suivant d'autres traditions locales, des bles analogues se trouvaient autrefois dans des

villages voisins d'Avesnes, à Sains et à Saint-Hilai
Sur aucun des trois retables qui nous occupe
nous n'avons trouvé de poinçons, ni de signatur
Quant à des lettres indicatrices des années, peut-ê
existent-elles au dos non sculpté des divers group
il ne nous a point été possible de le constater.
plus ancien des trois se trouve à l'église de Rouba
Il est consacré à la légende de saint Crépin et de sa
Crépinien. C'est par lui que nous commencero
notre description.

Ce retable a 2m76 de hauteur et 2m20 de large
les vantaux ont disparu, seules demeurent les ferrur
La décoration peinte est très simple : l'or et le b
y dominent. Les dégradations subies sont consi
rables. L'ensemble appartient au style flamboya
l'arc à accolade y apparaît dans les deux baies la
rales. L'ornementation en est très fouillée, mais as
uniforme. Les fonds sont constitués de fenêt
gothiques indéfiniment allongées. Dans la baie c
trale, il subsiste un dais avec une hucherie en zigza
sous lequel il y avait peut-être une statue. Le reta
est divisé en trois baies : la baie centrale est suré
vée et comprend deux divisions, la division su
rieure étant de beaucoup la plus considérable et ét
séparée du compartiment inférieur par une b
ajourée. Les deux baies latérales sont également d
sées en parties inégales, mais les compartiments i
rieurs, bien que plus petits, sont sectionnés vertic
ment et comprennent chacun deux sujets.

Ce retable est peut-être le plus beau des trois
plus pathétique, et aussi le plus naïf dans l'exécuti
c'est pourtant lui qui a le moins attiré l'attention
érudits locaux. Ils n'en ont point identifié les re

entations qu'ils ont décrites sommairement, insistant
urtout sur un *Triomphe de Mardochée*, visible à la
artie inférieure centrale. Il n'est point douteux cepen-
ant que les deux martyrs, dont les supplices sont
présentés dans les autres cases du retable, ne soient
int Crépin et saint Crépinien. Ils furent célèbres
moyen âge ces saints cordonniers, et un mystère
en connu a dramatisé leurs miraculeuses aven-
res[1]; leur légende concorde assez exactement avec
scènes représentées. A gauche, en bas, deux per-
nnages, saint Crépin et saint Crépinien, compa-
issent devant un troisième assis, sans doute le pré-
Rictiovare; tous sont en costumes orientaux. La
se jumelle montre le début de leurs souffrances :
sont attachés nus à un arbre dans des attitudes
ntournées, un bourreau placé un peu en arrière
frappe. A la droite de la partie inférieure sont
urées également des tortures. Un patient éga-
nent nu est écorché par deux tortionnaires; deux
sonnages, les mains jointes, sont plongés dans
cuve d'huile bouillante, sous laquelle brûle un
vif. Les scènes de la partie supérieure sont
s grandes, plus détaillées, plus facilement iden-
bles; avec l'écorchement, elles constituent des
sodes caractéristiques de la légende de saint Cré-
et saint Crépinien. Ce sont d'abord les deux
tyrs nus, et vus de face, les mains attachées par
rière et en haut, en une position qui fait sail-
légèrement leurs côtes, le tout étant d'une ana-
ie rudimentaire, mais non exagérée ni violente;
uche, un bourreau a la main levée pour frapper
une petite épée; à droite, un personnage à la

[1] Cf. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 498.

barbe tressée en pointe et qui regarde : c'est à n'en point douter Rictiovare, l'habitude des sculpteurs gothiques étant de désigner par ce signe les persécuteurs des chrétiens[1]. Au fond est figurée la tour d'un château.

Dans le compartiment central, la scène est plus compliquée. Du haut d'une tour, un personnage aujourd'hui presque détruit, est précipité dans un ruisseau, pendant qu'à gauche un homme à longue barbe et au chapeau bizarre regarde l'exécution. Au centre, un seigneur au profil et à la barbe d Henri IV se penche presque agenouillé, tandis qu'un enfant semble montrer du doigt la tour. Enfin, l dernier compartiment à droite de la partie supérieure représente la mort de saint Crépin et de sain Crépinien. L'un gît la tête coupée, l'autre est genoux les mains jointes (dans la posture du mar tyr dans le *Supplice de saint Cosme et saint Da mien*, par Fra Angelico). Trois personnages, parm lesquels sans doute les deux empereurs Maximien Dioclétien, venus après la mort de Rictiovare, son debout; deux d'entre eux ont de longues barbes tous les trois font des gestes modérés, et l'on aperço derrière eux un quatrième assistant dont la tête presque disparu. A droite, un homme habillé en pay san et vu de côté à une certaine distance se tien avec un long gourdin dans l'escalier d'une tour, la partie supérieure de laquelle est sculptée un fenêtre grillée. Sur un arbre, élémentairement sculpt qui occupe le coin droit de la scène, un enfan

1. Remarque de Destrée à propos d'un retable de Sain Georges à Bruxelles (*art. cité* du *Bull. des Commissions royal d'art et d'arch.*, 1890, p. 425).

grimpé montre du doigt le martyr agenouillé. Il y a là une note réaliste et pittoresque, tracée à la manière des primitifs, et qui ôte à ce supplice tout son caractère tragique, pour n'en plus faire qu'un spectacle curieux.

Reste la partie centrale inférieure, dans laquelle les érudits locaux ont tous reconnu le *Triomphe de Mardochée*, et qui représente trois cavaliers barbus, dont deux au premier plan, celui du centre étant conduit par un jeune page qui tient la bride de sa monture. L'identification est vraisemblable; mais que vient faire le *Triomphe de Mardochée* dans la légende de saint Crépin et de saint Crépinien, à moins qu'il ne s'agisse plutôt de l'arrivée des deux empereurs Maximilien et Dioclétien? Il est bien évident en effet que c'est la légende de ces deux martyrs que représente notre retable. Il suffit de la comparer à une œuvre presque contemporaine qu'ont décrite surabondamment les archéologues belges, et dont nous avons pu étudier une reproduction, le retable d'Hérenthals[1], consacré lui aussi aux deux patrons des cordonniers. Ce retable signé est l'œuvre de Pascal et Pasquier Borman, fils du célèbre Jean Borman. Nous y trouvons les martyrs dans la chaudière, la précipitation du haut d'une tour, la décapitation finale, ainsi qu'une scène de flagellation et qu'un écorchement. Un épisode y est adjoint, qui manque dans le retable de Roubaix, le supplice par les alènes enfoncées dans les mains et les pieds). A la partie supérieure trône un Père Éternel entouré d'anges. La huchérie d'Hérenthals présente quelques analogies

1. Cf. Rousseau, *Bull. des Commissions royales d'art et d'arch.* Bruxelles, 1890, p. 451.

avec celle de notre retable, quelques différences aussi. Le tout est dramatique, violent, confus, ce qui n'es point le cas pour le retable de Roubaix, dont les per sonnages sont pittoresques, mais les figures calme et peu expressives. Le retable de Roubaix n'est évi demment point l'œuvre de Pasquier Borman. Où e pour qui fut-il exécuté? Nous ne savons. Il sembl appartenir à l'école de Bruxelles. Le seul indice util est, au compartiment inférieur, un écusson chargé d bandes de gueules et d'or alternées. Ce sont là le armes d'Avesnes, siège d'une seigneurie voisine d l'abbaye de Liessies et en rapports fréquents avec ell pendant tout le moyen âge[1]. Tout au plus peut-o supposer, si l'on place le retable d'Hérenthals à la fi du xve ou au commencement du xvie siècle, que l retable de Roubaix lui est légèrement antérieur. Il e purement gothique : aucune trace d'italianisme n' apparaît. De la hucherie, il n'y a guère d'indicatio à tirer : « Les éléments de hucherie, remarque trè justement Dubois (dais, colonnettes de séparatio bordures), ont dû évoluer très lentement, rester l'état de poncifs constants du milieu du xve siècle a milieu du xvie siècle. » Quant aux costumes des pe sonnages, la plupart sont peu significatifs : ils ne so le plus souvent que des accoutrements de théâtr ainsi que l'a montré d'une manière générale M. Mâl dans le cas présent, rien n'est plus vraisemblabl puisque la légende de saint Crépin et de saint Crép nien a fait l'objet d'un mystère.

1. Cf. Peter, *L'abbaye de Liessies en Hainaut*. Lille, 1912. y avait en 1533 à Avesnes, et peut-être à l'église Saint-Nicol une chapelle de Saint-Crépin, à laquelle Louise d'Albret donation en mourant.

* * *

Moins difficile à identifier, le retable placé dans la artie droite de l'église de Roubaix sur un autel conacré à saint Martin a été copieusement décrit par s érudits locaux. Tel qu'il se présente à nous actuelment, il semble avoir subi depuis 1862 des modifiations peu heureuses dans le groupement des pièces. a hauteur est de $2^{m}76$, sa largeur de $2^{m}20$. Les volets eints ont disparu. Le retable est divisé seulement en ois grandes baies, celle du milieu dominant les eux autres. « Une moulure à gorge profonde suit le ntour de chaque baie, et dans cette gorge sont inséss vingt-quatre groupes de figurines finement ciseses » (Rigot). Malheureusement, ces figurines sont mauvais état de conservation, et il est impossible les interpréter[1]. Les trois compartiments reposent r des bases sculptées, ornées d'entrelacs de feuilles chênes et de chardons, et portant des écussons ec des armoiries aujourd'hui effacées. La partie périeure a été mutilée : elle comprend « quatre astres à clochetons, portant des figures à phylaces. Sur les angles s'appliquent en contrefort deux astres accouplés, d'où naissent les arcs en contreurbe qui se profilent à la partie supérieure ». Le t est fleuronné; mais le fleuron terminal a disparu. s petits arcs-boutants, qui se groupaient vers les astres, ont été tronqués. La hucherie se compose baldaquins, de cloisons à fenestrage et de festons

On reconnaîtra cependant un évêque en prière, auprès uel est un chien, un moine et deux autres personnages, apparition de Jésus-Christ, etc.

de feuillage. L'ensemble de la décoration appartient au gothique flamboyant, mais à un flamboyant plus contourné, plus touffu, partant plus récent que celui du précédent retable.

Les trois scènes principales sont au centre, *la Glorification de la Vierge;* à droite, *le Mariage de la Vierge;* à gauche, *la Crèche*. Dans le *Mariage de la Vierge*, Joseph et Marie sont debout, et le grand prêtre, qui se tient sur les marches du sanctuaire, les unit. En arrière, trois personnages s'encadrent dans un portique mi-ogival, mi-renaissance. Joseph, qui porte une chevelure et une barbe abondantes, est vêtu d'un petit manteau et d'une tunique flottante. Marie, à côté de laquelle figure une suivante, maintient d'une main sa robe à queue : elle porte au cou un large collier et à la taille une chaîne aux mailles ouvragées. Tel est le deuxième plan; mais, au premier, se trouvaient plusieurs personnages dont les places ont été interverties depuis la description qui en fut faite en 1862[1]. Voici quel était l'état dans lequel les trouva leur premier historien. D'abord une jeune femme agenouillée, la tête nue et les cheveux flottants (la donatrice peut-être); elle a le front haut et bombé des vierges de Memling; elle est vue de côté et elle contemple une jeune musicienne qui, assise à terre « sur un carrelage mi-partie jaune et rouge avec un chiffre sommé d'une couronne ducale », effleure les cordes d'un luth. Penchée vers la musicienne, une autre jeune femme, avec un vêtement à grands plis et

1. Quelle était la véritable disposition? Il est assez difficile de le savoir. Actuellement, les deux donateurs (?) sont groupés dans le panneau de gauche et les deux musiciens dans le panneau de droite; l'interprétation demeure tout aussi difficile; toutes ces pièces sont mobiles et interchangeables.

ne coiffe serrée, dépose un collier de perles. Derière la donatrice est représenté un mendiant avec un hapeau de pèlerin, et qui semble, de sa main gauche risée, indiquer la donatrice à la Vierge[1]. Le tout est 'un réalisme pittoresque et gracieux, sans attitudes xcessives, sans déformations pathétiques : nous ommes évidemment loin de l'école anversoise et de ute influence germanique.

Dans la baie de gauche est figurée une *Crèche*. Au nd, un toit de roseaux, percé de lucarnes, repose r un balustre fuselé. Le bœuf et l'âne sont encore sibles : au centre, la Vierge seule sans l'enfant, ii peut-être était à terre sur de la paille en une pièce sparue; elle porte une coiffure compliquée. A côté elle Joseph, la tête inclinée, et près de lui deux berrs. Au premier plan, un homme à genoux (le donair?) en manteau d'apparat, devant une adolescente ise et qui joue de la harpe. A droite et à gauche, ucoup plus grands, deux personnages curieux, n un pèlerin, qui tient un chapeau à la main, et tre qui semble un mendiant. En somme, un emble qui paraît symétrique au premier. Des ails amusants et familiers : un souci évident du des costumes, une science non douteuse des plis les étoffes. De la joliesse et de la grâce ! Bien peu xpression dans les physionomies.

leste la partie centrale, *la Glorification de la rge*[2]. En avant du groupe principal figurent deux llards avec des phylactères ; à droite, David avec

Dans l'état actuel, la Vierge est dans la baie de gauche che), la musicienne, la femme au collier de perles et le diant dans la baie de droite.

La baie centrale n'a guère subi de modifications depuis

un sceptre dans la main droite, une harpe presque entièrement cachée sous les plis de son manteau, et un chapeau étrange qui fait saillie sur son front; à gauche, sans doute Salomon, drapé dans un vêtement long et flottant, la tête couverte d'un capuchon; à leurs pieds, deux jeunes filles assises à terre; l'une tient sur ses genoux un livre ouvert; l'autre a près d'elle un panier et une cordelière : la première porte une coiffure soi-disant orientale, la deuxième a la tête couverte d'un turban. En arrière, un groupe assis comprend l'enfant nu, avec la Vierge glorieuse, et sainte Anne encapuchonnée qui lui tend un fruit. Sur le dossier du trône sont accoudés les membres de la Sainte-Famille, Joseph, Joachim, Zacharie, Élisabeth. Au-dessus s'élève l'arbre de Jessé, si souvent représenté dans les vitraux ou les sculptures des cathédrales, avec les ancêtres du Christ; à côté des prophètes, dont quelques-uns sont reconnaissables, figurent deux sibylles[1]. A la partie supérieure est représentée la Vierge et son fils, au-dessous, deux prophètes, probablement Ezéchiel et David.

Tels sont les sujets traités; l'œuvre, dans son ensemble, est intéressante; elle correspond à la fin du gothique sans qu'aucun italianisme y apparaisse, semble-t-il. La composition est touffue, les attitudes légèrement maniérées; l'attention du sculpteur se détourne de l'expression des figures pour s'attarder aux costumes, qu'il serait possible de décrire minutieusement. Un pittoresque amusant et parfois inutile vient s'ajouter à la représentation des scènes religieuses. Resterait à chercher la date de ce retable

1. Cf. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 269, sur les sibylles au xve siècle.

:t ses origines. Il y avait à la base du monument ın écusson central, — aujourd'hui effacé, — et deux ıutres écussons, dont presque rien ne subsiste. Sui- 'ant M. Rigot, les deux derniers figuraient les armes l'Avesnes. M. Mennesson prétend que l'écusson cen- ral « portait au 1 et au 4 tranché de gueules et de able, au 2 et au 3 chargé d'une tête de crosse abba- ale, timbrée d'une couronne de duc ou de marquis ». l voit dans la crosse abbatiale l'indication d'origine, ui serait l'abbaye de Liessies. La preuve est faible; 'autre part, les comptes de l'abbaye sont muets sur ›ute commande de retable à la fin du xve et au début u xvie siècle. Il est vrai que ces comptes sont incom- lets. L'abbaye avait beaucoup souffert; elle avait été ıvagée en 1475 par les Français. Fut-ce l'abbé Gilles ippus[1] qui fit exécuter ce retable, ou son jeune ıccesseur, d'abord coadjuteur, le très noble Louis de lois? Ce dernier n'eut la direction de l'abbaye qu'à ırtir de 1530, et notre retable, exempt de toute ifluence italienne, fut peut-être exécuté plus tôt. ne autre hypothèse a été formulée par M. Rigot. Il ɛirme que les deux écussons latéraux portaient : ndé d'or et de gueules de six pièces alternées, armes (la ville d'Avesnes. Les Croy étaient, d'autre part, gneurs d'Avesnes, depuis qu'en 1497 Charles de oy avait épousé Louise d'Albret, « dame d'Avesnes, Nouvion, Landrecies et autres seigneuries »[2]. ıarles de Croy était prince de Chimay et chevalier la Toison d'or. Peter note ses excellentes relations

Cf. Peter, *op. cit.* — M. l'abbé Peter, par nous consulté, ien voulu nous répondre qu'il n'avait trouvé aucune men- iı de retable dans les archives.

Cf. Michaux, *Chronologie historique des seigneurs de la* *e et pairie d'Avesnes.*

avec l'abbé Gippus. Il mourut en 1527. Rigot suppose encore que Louise d'Albret, très dévotieuse, eût fait cadeau de ce retable à l'église Saint-Nicolas d'Avesnes (où il pense que se trouveraient les volets complémentaires), que l'on était à cette date en train de construire. Louise d'Albret mourut en 1535 et fut enterrée à Avesnes. L'hypothèse de Rigot est ingénieuse, mais elle n'est pas définitive. On pourrait tout aussi bien supposer que le retable de Roubaix fut un cadeau de la famille de Croy aux moines de Liessies. En tout cas, il semble bien se placer dans le premier tiers du XVIe siècle, moins archaïque que le précédent, et appartient à l'école bruxelloise. Affirmer davantage en l'absence de toute documentation précise serait téméraire.

* * *

Le troisième retable est le plus important, le mieux conservé et le plus récent. Il se trouve actuellement à l'église paroissiale de la Flamengrie. Comme les autres, il est veuf de ses vantaux; il est en bois sculpté, peint et doré, avec une polychromie très apparente, que le temps a partiellement respectée. Il est divisé en trois baies de plein cintre, avec des arcades en accolade qui les surmontent. Dans l'ensemble de la décoration, il y a un étrange mélange de survivances gothiques et d'italianisme. La partie supérieure en effet est dominée par des personnages chimériques qui appartiennent au style de la Renaissance. C'est ainsi qu'à l'extrémité de l'un des arcs en accolade se tiennent deux aegipans couronnés. Quatre balustres accompagnent les baies et montent jusqu'à la naissance des pleins cintres. De gauche à droite, leurs piédouches portent comme décorations l'aigle

npérial d'Autriche à deux têtes, puis un satyre, un
atyre encore, et enfin un pélican entouré de ses petits
t s'arrachant les entrailles[1]. « Les fuseaux, tournés
: enveloppés à leur base d'un calice de longues
uilles, supportent des chapiteaux sculptés; au tiers
e leur hauteur sont représentées des rondes d'en-
nts nus, dansant sur une moulure saillante » (Men-
esson). Rien de plus gracieux et de plus fantaisiste;
ous sommes loin des terribles scènes de martyres du
table de Roubaix!

La hucherie est fort simplifiée : elle se compose de
oubles frontons triangulaires s'opposant en retrait
t en avant. Plus de fenestrage gothique dans les
nds, ni de dais au-dessus des personnages. Chaque
ie contient trois scènes superposées. Quelques-uns
s sujets sont empruntés à la vie de la Vierge;
utres demeurent des énigmes. L'ordre semble être
bas en haut et de gauche à droite. La baie de
uche contient, à n'en point douter, *l'Adoration des
rgers*, *la Circoncision*, *l'Adoration des mages*. La
mière de ces représentations est fort détériorée :
e semble traitée familièrement : l'enfant Jésus est
erre; dans le fond, des moutons; sur le devant, des
gers debout ou à genoux; une femme descend les
rches d'un escalier. Même souci du détail dans *la
concision*, où figurent l'Enfant, la Vierge et le
nd Prêtre, et aussi une femme qui porte un
ier. A droite, un escalier à vis par lequel s'avance
homme. Au fond, une colonnade. Dans *l'Ado-
on des mages*, un roi est agenouillé, deux

Représentation fréquente même dans les retables de la
issance; on la trouve par exemple dans le retable de
ie-le-Comte (1553), décrit par Rousseau (*art. cité*, 1891).

autres debout. La Vierge assise tient l'Enfant dan
ses bras.

Le compartiment central, divisé lui aussi en troi
parties et légèrement surélevé, représente en bas *l*
Mort de la Vierge; au centre, *les Funérailles*, et à l
partie supérieure, peut-être une *Assomption*, dont
ne reste rien, ou un *Calvaire*. Ces scènes sont for
curieuses. *La Mort de la Vierge* ne ressemble pa
tout à fait par sa disposition iconographique à celle
innombrables qu'a créées le moyen âge. En arrière d
lit se tiennent les apôtres en des attitudes très variées
debout, à genoux, l'un d'eux assis avec un livre; u
autre près de la Vierge, saint Pierre sans doute, tien
un cierge et couvre son visage de sa main. Mai
devant la Vierge et désigné du doigt par une femme
sur la jupe de laquelle sont peintes des fleurs de li
est agenouillé un homme barbu qui a déposé pr
de lui une couronne impériale. A la partie supé
rieure, le cercueil de la Vierge est porté par de
apôtres, dont l'un au moins semble contrefait. Sur
devant, divers personnages, dont un moine. Le
visages de ces figurants ont une extraordinaire ind
vidualité; peut-être quelques-uns sont-ils des por
traits.

Reste le compartiment de droite : il est beaucou
plus difficile à interpréter. Dans la case inférieur
sont représentées deux personnes à genoux, vraisem
blablement les donateurs[1], dans un décor de po

1. Dans une *Mort de la Vierge* qui se trouve à Klosterne
burg (S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et*
la Renaissance, t. II, p. 510) est représenté, agenouillé au
pieds de la Vierge, le donateur Mosmüller, présenté par sai
Léopold; à ses pieds, un ange porte ses armoiries. Ce table
paraît une imitation d'Albert Dürer.

tiques italiens, placés comme des portants de théâtre : dans le fond apparaissent cinq jeunes femmes. « Le donataire est vêtu d'une armure complète, recouverte d'une cotte d'armes, rayée de larges bandes transversales alternativement rouges et blanches, il a l'éperon de chevalier au talon et le collier de la Toison d'or au cou ; son casque à grillage fermé est posé de profil près de lui. La donatrice porte une couronne emperlée, et le riche manteau qui l'enveloppe est rayé de rouge et de blanc comme la cotte d'armes du chevalier. » Ajoutons de suite que « cette disposition de bandes et de couleurs est la reproduction des armes de la famille des Croy »[1] et que le personnage agenouillé a une figure énergique, le front barré de trois rides facilement visibles, qu'il porte une barbe en collier. La physionomie de la donatrice est au contraire insignifiante. En ce même compartiment sont figurés deux épisodes curieux : à droite, un homme à genoux devant un oratoire ; à gauche, trois minuscules joueurs de flûte. Il ne faut point y chercher un ensemble, là encore des modifications ont dû se produire au cours des siècles et de regrettables déplacements des figurines.

Au-dessus des donateurs, dans un fond d'architecture italienne, avec de curieux effets de perspective, est représentée une lutte à l'antique entre deux personnages dont l'un touche terre ; à gauche, un homme et une femme regardent curieusement. Enfin, à la partie supérieure sont sculptés des guerriers, également antiques, dont l'un est tombé ; à droite, deux

1. Gravet, plus précis que Mennesson, remarque avec raison que les armoiries sont très visibles sur la partie inférieure de la cotte d'armes.

hommes s'avancent. Au dernier plan, des tentes, une forteresse et deux canons. Tel qu'il existe actuellement, ce fragment du retable est déconcertant.

L'ensemble est très séduisant d'aspect; l'influence italienne est prédominante, non seulement dans la décoration, mais encore dans la composition des scènes. Notons surtout la complication des édifices, le sens très savant de la perspective et des plans superposés, la simplification des costumes, qui sont, — sauf pour les donateurs et les guerriers, — des draperies aux plis non contournés, et aussi la multiplicité des épisodes et des personnages inutiles. On songe à ces fresques de Ghirlandajo, où réapparaît dans la représentation des scènes religieuses toute la vie florentine de l'époque avec ses mille petits détails charmants et ses études d'intérieur, ses meubles si soigneusement reproduits, ses fonds de palais, ses escaliers. L'esprit même de l'œuvre est italien. Nous sommes évidemment en plein XVIe siècle. Ce qui reste du gothique, c'est le cadre, et encore profondément modifié. Sous le couvert de l'italianisme, les souvenirs antiques apparaissent.

Il semble que la question de provenance, sinon de date, se pose avec un peu moins d'obscurité pour le retable de la Flamengrie que pour les précédents. On a supposé, d'après les armoiries, que le donataire était Philippe II, sire de Croy, premier duc d'Arschot, marquis de Renty, chevalier de la Toison d'or, devenu seigneur d'Avesnes pour avoir épousé sa cousine Anne de Croy, fille de Charles de Croy et de Louise d'Albret. Quant au personnage à genoux devant la Vierge, il ne serait autre que Charles-Quint[1]. « Comme

1. C'est avec une barbe en collier qu'est représenté Charles-Quint dans la plupart de ses portraits.

le panneau central du retable représente des scènes de mort et de funérailles, on en peut conclure qu'il a été commandé et offert par Anne de Croy en un ex-voto pour le repos de l'âme de ses père et mère » (Mennesson). Or, Charles-Quint était le filleul de Charles de Croy : « Il est tout naturel de voir le filleul invoquer dévotement la puissante intercession de la Vierge en faveur de son parrain. » Anne de Croy étant morte en 1539, le retable ne serait point postérieur à :ette date. Ces hypothèses sont spécieuses, mais ne ɔeuvent être acceptées que sous toutes réserves; le :hoix de scènes de la vie et de la mort de la Vierge ı'a rien de significatif. Resterait à expliquer les luttes .ntiques et le siège figurés dans la partie droite. Ve s'agirait-il pas d'un siège d'Avesnes? Mais à quelle ate? Il ne peut être question évidemment, comme a montré Gravet, de la prise d'Avesnes, par Louis XI, n 1475. En 1543, Avesnes faillit être assiégée par le uc d'Aumale, lieutenant de François Ier, qui se :tira sans insister. Il faudrait donc rejeter la date mite de 1539 et choisir un chiffre entre 1543 et 1549, ınée de la mort de Philippe II de Croy. Mais Phiɔpe II était remarié et veuf de nouveau en 1541. Il :raît en tout cas difficile de dépasser 1550. Il semble ı'après 1550, l'italianisme du retable eût été plus cusé encore.

***

En somme, l'intérêt de ces trois retables, qui, sans e des œuvres extraordinairement originales, sont ɔendant plus et mieux que des productions indus:lles, est de nous montrer l'évolution du style lptural de la fin du xve siècle à la dernière moitié xvie siècle. Tous les trois paraissent historique-

ment se rattacher à la famille de Croy plus qu'à l'abbaye de Liessies. Peut-être furent-ils l'œuvre d'artistes locaux, de Liessies[1], d'Avesnes ou de Valenciennes, que nous ignorons. Leur apparentement avec les œuvres flamandes et surtout bruxelloises de la même époque est évident. L'infiltration de l'italianisme transforme les traditions gothiques; en même temps que l'habileté matérielle augmente, le sentiment religieux s'affaiblit et l'expression diminue.

1. Les moines de l'abbaye d'Anchin ont travaillé parfois au moyen âge pour l'abbaye de Liessies.

NOTE

SUR LES

LIVRES A GRAVURES

ET LA

DÉCORATION DE LA RENAISSANCE

EN NORMANDIE

Par M. René Schneider.

C'est à Caen surtout que nous prendrons nos
emples. La ville des maîtres maçons Hector Sohier
Leprestre a fleuri ses monuments entre 1515 et 1550
ıne décoration très riche, qui contraste avec l'aus-
rité de ses églises romanes. Cependant, certains
ractères communs dans la technique de la sculpture
sissent parmi les multiples différences de motifs,
travail et de style. Comme aux fameux chapiteaux
l'abside de Notre-Dame de la Trinité, édifiée par
reine Mathilde et dédiée en 1066, le relief aux cha-
les et au chevet de Saint-Pierre, au chevet de Notre-
me de Froiderue, à certaines parois de l'hôtel d'Es-
ille, bien que délicatement modelé et arrondi, est
; bas : il court à la surface de la pierre tendre
ıme une broderie légère. Aux chapiteaux de la
nité, cigognes et dragons affrontés ressemblent de
ı à des motifs de tapis orientaux; au chevet de
ıt-Pierre, rinceaux et arabesques ressemblent à de

la graphie à peine ombrée. C'est que là le modèle a
été un tissu, comme semblent le confirmer les chro
niques, et qu'ici le modèle a été le plus souvent un
dessin ou une gravure. L'influence depuis la fin du
xve siècle des estampes ou des livres illustrés n'es
plus à prouver après les travaux de Courajod, du du
de Rivoli et surtout d'Émile Mâle. Mais il n'est pa
sans intérêt de remarquer que dans cette capitale nor
mande, dotée d'une Université, renommée pour s
culture, humaniste et volontiers italianisante, l'illus
tration française ou étrangère a pu servir de guide
la pensée et à la main de l'artiste.

Les décorateurs de Saint-Pierre ont fait des em
prunts aux bordures des livres d'Heures avec un déli
cat sentiment d'opportunité. Sur les pilastres du rétabl
de la chapelle des morts, dans le déambulatoire, de
tibias entrecroisés, des cercueils entr'ouverts, de
fémurs, des outils de fossoyeurs, des vases funéraire
composent des bandes très décoratives, où la fantaisi
macabre, relevée de style, égale l'agrément des ara
besques italiennes les plus profanes. Or, ce sont de
réminiscences des encadrements de l'Office des Mort
dans les livres d'Heures édités par Simon Vostre
Pigouchet, Thielmann Kerver et Geoffroy Tory
Tout le cadre du rétable est un feuillet de livre trans
posé dans la pierre de Caen. C'est encore des Heures
très répandues dans la société riche caennaise à cett
époque de prospérité, que viennent les singes, tou
jours très naturels, même dans le parti pris décorat
de l'ensemble. Comme dans les bordures des *Heure*
de Coutances de 1498, imprimées à Paris par Thie

1. La remarque a déjà été faite par E. de Beaurepaire, *Ca*
illustré, 1886, p. 174.

ıann Kerver pour Robinet Macé, libraire à Caen, ou
ıns celles des *Heures* de Simon Vostre à l'usage de
ouen en 1508, il gambade dans les rinceaux au lin-
au de la porte d'une maison de la rue de Geôle et
ue avec un dauphin : la combinaison des formes
ıimales et des méandres est la même. Comme dans
s *Heures*, il relève parfois d'une note grotesque les
èmes religieux, même les plus graves : à l'hôtel
Escoville (1535-1541), il fait des mines de chaque
té d'un très beau bas-relief de l'*Apocalypse*.
Caen était une ville d'université déjà ancienne
isque celle-ci remontait au roi et conquérant anglais
enri VI (1431). Lorsque François Ier fit son entrée
1532, ce fut, dit l'annaliste De Bourgueville, « en
ville et Université de Caen ». Elle avait ses libraires
imprimeurs, les Robinet et Robert Macé, les
Regnault, les Angier, Cavalier, Le Bas, dont Léo-
d Delisle a étudié les dynasties et les œuvres[1],
ntrant ainsi quelle fut l'importance du livre dans
ité qui se donnait comme dévote à Pallas et avide
« source cabaline ». Rien d'étonnant que le livre
soit imposé à la renaissance plastique et que les
ques des libraires aient attiré l'attention des
stes. A la clef de voûte d'une chapelle du collaté-
nord de Saint-Pierre était sculpté un faucon pié-
nt un dauphin : c'était, transposée dans la pierre,
marque de l'imprimeur caennais Le Bas. Un
aillon du manoir des Gens d'Armes, de l'époque
rançois Ier, est encadré de joyaux carrés ou losan-
comme sertis dans la bordure : ils avaient déjà
gravés en encadrement autour de la marque de

*Catalogue des livres imprimés ou publiés à Caen avant le
u du XVIe siècle*, 1904.

l'imprimeur Pierre Regnault, libraire de l'Universite (1492-1518), à laquelle précisément les riches maîtres du logis, Jean et Louis de Nollent, furent immatri-culés. La dynastie des Macé avait pour marque la sirène tenant l'ancre[1] : aussi était-elle sculptée su l'appui d'une fenêtre à une maison de cette rue Froide où longtemps logèrent des imprimeurs.

Les pierres taillées en joyaux, c'est du décor ita-lien : c'est le diamant à facettes que les décorateur virtuoses de la péninsule, à Bologne, à Ferrare, on enchâssé en longues rangées sur les façades des palais Même origine pour la sirène à l'ancre et le dauphin qui viennent de Venise indirectement par nos livre imprimés ou directement par les gravures d'outre monts. Ce sont celles-ci en effet qui, en pièces ou e illustrations, ont le plus fourni à nos sculpteurs avide de nouveautés. Vérité de lieu commun sans doute mais que certains motifs de nos monuments nor mands permettent de renouveler par quelque exemples précis. Le *Songe de Polifile*, terminé par l moine dominicain Francesco Colonna, à Trévise, e 1467, publié à Venise par Alde Manuce en 1499 traduit en France par Jean Martin en 1546, a exerc autant d'attrait sur les artistes par ses gravures su bois que sur les imaginations par son texte. Ce der nier d'ailleurs entremêle au roman d'amour ave Polia, rêvé par Polifile, des descriptions de monu ments et d'objets d'art où le moine théoricien d'a chitecture a fait passer avec une sorte de fougu lyrique son archéologie classico-romantique, très pi toresque en dépit des précisions géométriques et d mesures. Les gravures les réalisent avec un luxe

1. Léopold Delisle, *op. cit.*, pl. III, V, VII-IX, XXI.

motifs décoratifs, où la manie du symbole égale la passion de l'antique. Puisque c'est à la Normandie que nous demandons des exemples, il faut rappeler le cas de Jean Goujon, qui peu à peu se dégage du mystère. Très probablement Normand d'origine et venu de Normandie, de Rouen, à Paris entre 1543 et 1544, c'est lui que les rapprochements ingénieux de M. Paul Dupuy[1] tendent à faire reconnaître comme l'auteur des gravures de la première traduction française par son ami Jean Martin. Il a certainement collaboré à la décoration de l'*Entrée solennelle de Henri II à Paris en 1549*, et le même historien, interprétant les registres du Bureau de la Ville de Paris, lui attribue avec beaucoup de vraisemblance une partie des onze gravures qui en illustrent la relation imprimée. Or, l'obélisque égyptien porté par un rhinocéros m'apparaît comme une réminiscence évidente de l'éléphant colossal en pierre noire inscrustée d'or et d'argent que Polifile voit en songe. Il y en a d'autres dans les portes ou arcs de triomphe. Parmi les gravures de la relation de l'*Entrée de Henri II à Rouen en 1550*[2], exécutées par un maître inconnu parisien ou normand, le « Massis » du pont de Robec est à rapprocher de la caverne à trois baies qui ouvre l'accès du pont de pierre dans le *Songe*, et l'arc de triomphe a des affinités avec la « Belle-Porte » et l'entrée du tombeau de Mausole.

Dans la capitale de la Basse-Normandie, à Caen, plusieurs des réminiscences sont antérieures et prouvent la diffusion du curieux ouvrage avant la tra-

1. Communication à la Société des Antiquaires de France, 1er février 1912.

2. En original à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, rue Spontini, à Paris.

duction de Jean Martin. Dès l'époque de François Ier, l'*Hypnerotomachia* et ses bois originaux ont été connus de la France humaniste, qui savait l'italien, et des artistes déjà italianisants qui y trouvaient un album de modèles à la mode. Des copies manuscrites durent courir, avec les dessins, dans les ateliers. Parmi les délicates broderies des chapelles et du chevet de Saint-Pierre, d'Hector Sohier (1518-1545), le dauphin, qu nous avons déjà rencontré, ondule au milieu des rinceaux : or, c'est un des motifs fréquents du *Songe* dont l'imprimeur même Alde Manuce en a pris s marque célèbre. Les génies féminins ou masculins vus de face, qui forment balustrade en se joignant pa les bras étendus et par les jambes en volutes, c'est u modèle italien déjà ancien sans doute puisqu'on l trouve dès 1454-1459 dans la fresque de Saint-Christophe, de Mantegna, aux Eremitani de Padoue ; mai c'est le *Songe*, texte et gravure, qui a fait un ponc de ces « jeunes filles monstrueuses à la chevelur déliée, au front ceint d'objets précieux, et dont chacune, se fendant à l'endroit de sa partie sexuelle, éca tait ses jambes charnues terminées en antique feui lage d'acanthe »[1]. Le motif se trouve aussi dans l gravures des missels imprimés à Venise à la fin d xve siècle et au début du xvie[2]. Les balustres même candélabres allumés, qui ornent la chapelle de sacristie, et dont la forêt donne au chevet sa physi nomie caractéristique, unique, on les rencontre bi dans toute l'Italie du Nord, de la Certosa de Pavie Brescia, que les conquérants du Milanais ont pa

1. Traduction de Claudius Popelin, t. I, p. 349.
2. Duc de Rivoli, *Les missels imprimés à Venise de 148 1500*, p. xv.

courue, dans le *Triomphe de César* de Mantegna sur le dos des éléphants, et chez nous dans les bordures des livres d'Heures[1] ; mais c'est le *Songe* qui paraît en avoir consacré la silhouette élégante, d'autant plus chère à nos architectes qu'elle s'accommodait à la forme traditionnelle, très aimée en Normandie, des pinacles flamboyants et de l'épi : bientôt les potiers du Pré d'Auge allaient la modeler dans la terre cuite vernissée pour les combles aux rampants rapides.

Mais c'est sur la décoration de l'architecture privée que l'influence du livre à gravures pouvait s'exercer le plus librement. Le choix de quelques motifs paraît même ici avoir quelque chose de si personnel dans l'intention qu'on ne saurait douter de l'initiative de certains bourgeois, ou du moins de leur collaboration avec le maître-maçon ou le sculpteur. Ce sont encore des rapprochements avec l'*Hypnerotomachia* qui se présentent à l'hôtel construit entre 1531 et 1534 par Étienne Duval, sieur de Mondrainville, ambitieux enrichi par le commerce avec le Levant et l'Amérique, époux d'une Malherbe, et qui rétablit à Caen, en l'honneur de la Vierge, le concours poétique du Palinod. Est-ce de son temps (il est mort en 1578) qu'a été gravée sur le soubassement de la tourelle qui fait ressaut au milieu de la façade l'inscription *Cælum non solum* ? Elle se trouve en tête de l'édition française du *Songe* par Beroalde en 1600 et comme épigraphe d'un sonnetto italien, mais doit avoir été prise par Béroalde dans le manuscrit de Jacques Gohorry (1561), dont il n'a fait qu'adapter la langue et le style au goût de son temps. La tourelle elle-même est couronnée, au-des-

1. Cf. les *Heures à l'usage de Rouen* de Simon Vostre (1508), p. 71, 79.

sus du dôme, d'un lanternon sur lequel se dressai
une statuette d'adolescent nu appuyé sur un bouclier
aujourd'hui mutilée : c'est le motif des deux person
nages nus et appuyés sur des boucliers, gravés dan
le *Songe* sur des couvercles bombés de sarcophages[1]
Au casino de Duval, tout proche, des inscription
en hébreu, grec et latin, recueillies par R. Bordeaux
rappellent l'usage fréquent des inscriptions trilingue
dans le *Songe*.

Mais c'est l'hôtel d'Escoville qui permet les rappro
chements les plus précis. Bien qu'il soit antérieu
aussi à la première traduction française, puisqu'il
été élevé de 1535 à 1541, elles ne sont pas douteuse
Palustre, toujours si perspicace, les avait déjà rele
vées. Ce qu'on sait des goûts de Nicolas Le Valoi
seigneur d'Escoville, confirme après coup le témo
gnage des sculptures qui restent. Ce bourgeois com
merçant cultivait la philosophie hermétique, et, tou
en composant un livre, « Hebdomas, hebdomadun
cabalistarum, magorum, brahmanorum... myster
continens »[2], faisait construire dans son manoir à
campagne une chapelle « où tous les hiéroglyphes
l'œuvre » étaient représentés, à la ville une maiso
« où les hiéroglyphes... font foy de sa science ».
devait fatalement être entraîné vers le livre de cel
que Rabelais, en 1534, rapprochait des « saig
d'Égypte » pour la science « hiéroglyphique »[3], q
Benoît de Court traite de multiscius, et que « les ch
mistes, dit La Monnoye, nation fanatique », croyaie

1. Chapitre de l'éléphant colossal.
2. Cf. Alfred de Caix, *Notice sur quelques alchimistes no
mands* (*Bulletin monumental*, 1868, et le *Journal des Savan*
décembre 1887).
3. *Gargantua*, livre I, chap. IX.

avoir connu le secret de la pierre philosophale. Il devait aussi entraîner son architecte vers les beaux xylographes, dont les uns étaient des modèles architectoniques, les autres des symboles concentrés.

Sur la paroi de l'escalier de service, le bucrane ou « teste de bœuf seiche », le couteau du sacrifice, les bandelettes, que les gravures du *Songe* empruntaient déjà aux bas-reliefs antiques, mais en troublant d'ésotérisme la clarté latine, composent, avec des bustes de jeune femme et de philosophe, de ces « hiéroglyphes » que Vauquelin des Yveteaux a vus. D'autres ont disparu. Est-ce par réminiscence du *Songe*, où l'architecture est donnée comme une composition musicale, où le rythme et l'harmonie paraissent être la loi de la nature et de l'art, que des symboles musicaux ont été sculptés en évidence, un joueur de lyre sur un chapiteau, Apollon vainqueur de Marsyas[1] et une joueuse de théorbe sur la grande lucarne? Il est vrai que dans ce cas la conception seule, non le dessin, viendrait du *Songe*. Mais le bas-relief rectangulaire qui est au-dessus de la statue de David, l'*Enlèvement d'Europe*, est certainement inspiré d'un des bois qui représente la décoration en relief du char de triomphe d'Europe[2]. Composition, attitudes sont les mêmes; seuls des portiques à l'antique remplacent ici, sur le bord de la mer, la forêt de Vénétie. La facture du bas-relief très léger, d'un modelé à peine saillant mais précis de contours, confirme bien la présence d'un modèle gravé, et la fuite de l'horizon indique un modèle pittoresque plus que plastique.

1. Mythe évoqué aussi dans le *Songe*, à propos du triomphe « del Divino Amore ».

2. Cf. dans l'édition originale à la Bibliothèque nationale (Inv. Réserve, Y² 210), fol. K iii.

Tout près de là un hermès féminin tricéphale res
tauré, avec indication du sexe, est à rapprocher d
ceux que portent deux satyres dans la gravure d
Triomphe de Cupidon.

Ce symbole naturaliste nous amène à celui qu
est l'emprunt le plus déterminé de cette décoration
Le lanternon de la petite tourelle d'escalier est u
temple circulaire, monoptère ionique, sous lequel s
dresse en manière de divinité un Priape. C'est
plastiquement transposée, la priapée que le *Song*
grave et décrit[1] : « Sur le plan de l'autel était pos
le rude et rustique gardien des jardins..., ombrag
d'une treille de verdure faite à voûte, soutenue su
des perches revêtues de feuilles et de fleurs. » S
la coupole de feuillage et les quatre pieux sont deve
nus un tempietto rond d'ordre ionique, c'est pa
adaptation nécessaire au monument. Il n'est pas san
intérêt de remarquer la coïncidence curieuse des de
criptions et gravures du *Songe* sur l'architectur
polygonale ou ronde à « cupula », « miranda fabrica »
dont la « symmetria » enchante l'esprit classique d
Francesco Colonna[2], avec le grand nombre d'édi
cules du même genre de notre Renaissance caennaise
les deux dômes et lanternons de l'hôtel d'Escovill
ceux de l'hôtel et du casino de Duval de Mondrain
ville, de la tour lanterne Saint-Jean, des chapelles d
déambulatoire de Saint-Pierre, celui de la rue du Va
gueux aujourd'hui au Musée des Antiquaires. A l'hô
tel d'Escoville, il y en a même un qui est comm
greffé sur la façade par pure virtuosité de décor. L'in
fluence du livre italien est encore confirmée par

1. Bibl. nationale, fol. M3 et M6.
2. Ibid., fol. N ii et iii.

fait que, s'il faut en croire l'abbé de La Rue, qui déclare avoir consulté d'anciens documents, des artistes italiens ont travaillé aux sculptures de la cour.

Enfin, c'est l'influence des livres à gravures qui explique certains détails des médaillons sculptés qui donnent à l'architecture privée de la région caennaise, entre 1515 et 1550, une physionomie si distincte. Elle n'explique pas le médaillon lui-même, petit bas-relief circulaire, ionique, encadrant soit des figures de fantaisie, comme au manoir de Nollent, soit comme au vieux Saint-Sauveur une tête d'empereur, soit des scènes mythologiques ou religieuses comme aux chapelles du déambulatoire de Saint-Pierre, soit des portraits probables comme à l'hôtel de Duval de Mondrainville. Tantôt des plaquettes de bronze italiennes, tantôt les « anticaglie » de Gaillon ont donné, non les modèles, mais l'inspiration première. Tout u plus peut-on et doit-on faire remarquer que le médaillon à figures abonde aussi dans les livres illustrés de l'Italie septentrionale : il orne les bordures des missels vénitiens du début du XVIe siècle[1], les miniatures des manuscrits apportés de Milan, de Pavie ou e Naples par Charles VIII, Louis XII et Georges Ier 'Amboise[2], et les planches même du *Songe* : aux coinçons de la Grande Porte, « de chaque côté étaient ntaillés deux ronds enclos de moulures et environnés e chapeaux de triomphe faits de feuilles de chêne és de rubans, dedans lesquels étaient deux figures ortant du concave des ronds ». Mais si, sur les monu-

1. Cf. duc de Rivoli, *op. cit.*, p. 182.

2. Couderc, *Album de portraits d'après les mss. de la Bibliothèque nationale*, passim.

ments ou dans les illustrations en Italie et chez nous, le médaillon porte parfois gravé le nom du personnage qu'il encadre, le plus souvent Empereur ou Preux, à Caen, et à Caen seulement, il s'en trouve qui portent en inscriptions sur la bordure des sentences inspirées des *Trionfi* de Pétrarque. Trois au manoir des Nollent, quatre sur la façade de la rue de Geôle disent en majuscules romaines le triomphe de la Chasteté, « Pudicicia vincit amorem », le triomphe de l'Amour, « Amor vincit mundum », le triomphe de la Mort, « Mors vincit pudiciciam », enfin le triomphe de la Renommée, « Fama vincit mortem ». Voilà donc Pétrarque inspirant les maîtres des riches logis ou les maçons tailleurs de pierre en Normandie, à Caen comme à Rouen. Les mêmes inscriptions en effet, plus celles des triomphes du Temps et de la Divinité aujourd'hui effacées, commentent à Rouen la célèbre frise de l'hôtel Bourgthéroulde. Ni ici, ni là elles ne sont directement extraites des *Trionfi* : elles les évoquent, les résument avec une brièveté vraiment lapidaire, mais nulle part, contrairement à une erreur répandue, on ne les rencontre dans le texte. Pour celles de Rouen, Palustre[1] a ingénieusement conjecturé qu'elles copiaient celles des tapisseries qui ornaient les tentes royales du Camp du Drap d'or, en 1520, lors de l'entrevue à laquelle assista l'abbé d'Aumale, auteur de la galerie; et il est certain que les bas-reliefs, très directement inspirés de certaines illustrations de Pétrarque, sont disposés, développés et comme tendus le long de la paroi en façon de tentures sculptées. Mais à Caen elles ne sauraient avoir même origine. C'est dans les livres illustrés ou

1. *La Renaissance*, t. II, p. 294 et suiv.

dans les estampes qu'il la faut chercher directement. Dans la gravure sur cuivre de la planète Venere, qui fait partie de la série des planètes attribuée par Passavant à Baccio Baldini et qui est conçue dans sa partie supérieure comme un triomphe de l'Amour, a frise d'un édifice porte l'inscription « Omnia vincit amor »[1]. Or, M. É. Mâle a dit l'extraordinaire fortune de cette série. Deux manuscrits des *Triomphes* à la bibliothèque de l'Arsenal[2], du début du règne de François Ier, portent au-dessous des scènes, en français, Amour vainc le Monde, Chasteté vainc l'Amour, a Mort vainc Chasteté, Bonne Renommée vainc la Mort, le Temps vainc Bonne Renommée, Éternité vainc Tout. La première édition française illustrée des « Triumphes de messire Françoys Petracque »[3], de 1514, met en commentaire du beau xylographe où e poète endormi sous une treille voit passer le triomphe de l'Amour, « Amor vincit mondum »; et ur une estampe attribuée à Jean Duvet, datée de 1524, circulaire celle-là comme un médaillon, les triomphes associés de la Renommée et de la Divinité ont commentés par la légende « Eternitas seu Divinitas omnia vincit ».

Enfin, c'est une influence de même nature qu'il faut voir dans certaines figurations plastiques de l'Entrée de François Ier à Caen en 1532. Les entrées solennelles sont de l'art vivant, une mise en scène réelle, un bas-relief qui marche. Parmi beaucoup de motifs empruntés au symbolisme du moyen âge, mystères, allégories des vertus, de la Renommée, du Verger

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 28-29.
2. Ms. fr. 5065 et 5066.
3. Cf. prince d'Essling, *Pétrarque.. Ses études d'art... L'illustration de ses écrits...*, p. 221-222.

d'honneur, légende des Neuf Preux, le « triumphe à l'antique et à l'italienne apparaît : derrière « quat Buccines ou Trompettes » s'avançait « un Chari triomphant, sur lequel estoit le dieu Mars, armé toutes pièces, assis en une chaire triomphale batt en or et azur ; ledit Chariot enrichi d'or et d'arger au tour duquel estoient pourtraites choses servant aux armes, comme instrumens de guerre, condu par six hommes sylvestres »[1]. C'est là un mélang doctement composé par noble et discrète person maître André Blondel, chanoine de Bayeux so l'épiscopat de l'italien Luigi de Canossa, de rémini cences des illustrations de Pétrarque, des triomph de Mantegna, dont trois pièces paraissent avoir é gravées dès 1491, et des cinq Triomphes décrits gravés dans le *Songe de Polifile*. Dans ce dernier, l hommes sylvestres tiraient le char de Vertumne et Pomone. Les illustrations de Pétrarque priment dominent dans l'Entrée : témoin les animaux symb liques, le griffon, la licorne, le cerf et l'éléphar montés à Caen par nos Preux et qui traînent dans l miniatures et gravures du Quattrocento les chars siègent les grandes abstractions personnifiées. U éléphant d'or du poids de 500 écus fut offert par Ville au roi, parce qu'il était depuis les *Trionfi* Pétrarque[2], tout pénétré lui-même des Bestiaires, symbole de la Renommée. Cette fois les illustratio ne sont plus copiées, mais « vécues » ; des feuille du livre elles se développent dans la rue.

C'est donc l'estampe et le livre historié qui no

1. *Les entrées triomphantes du Roy nostre sire et de Mo seigneur le Dauphin...* (dans *Les recherches et antiquitez de ville de Caen*, de Ch. de Bourgueville, 1588).
2. Il paraît aussi dans le *Songe* au triomphe de Léda.

nt paru avoir suscité à Caen certaines nouveautés
u décor de la Renaissance. M. Émile Mâle et moi-
ıême en avons prouvé des effets plus importants à
ouen, sur les vitraux, les bas-reliefs sculptés et les
ntrées solennelles. C'est parfois le génie national,
ıais plus souvent l'influence italienne qu'encouragent
es feuillets. Par eux s'explique mieux cette origina-
té de la Normandie à la Renaissance, que la tradi-
on gothique toujours vivace et l'italianisme à la
ıode s'y heurtent sans se nuire, du moins jusqu'au
ilieu du siècle. Ce pays de dévotion a eu dans son
piscopat les Estouteville, les Amboise, les Luigi de
anossa. Conservatrice, mais commerçante et voya-
euse; riche de quant à soi, mais avide des choses de
« Italie gallique », c'est-à-dire du Milanais, la Nor-
andie de 1500-1550 est la terre d'élection des pali-
ods et des triomphes, du culte de la Vierge et de
lui du Héros. Déjà aux stalles de Gaillon en 1508
rabesque, tracée sur des patrons italiens, serpente
ns le gothique flamboyant autour des scènes prises
ns le livre illustré de Guyot Marchant, le *Calen-
ier des Bergers*. Moins pénétrée de civilisation
ine que le reste de la France, sa ferveur pour la
enaissance fut un élan plus qu'un retour. Pays des
aux livres après Paris et Lyon, la gravure lui a
vi de guide.

QUELQUES IMITATIONS

DE LA

GRAVURE ITALIENNE

PAR LES PEINTRES VERRIERS FRANÇAIS

DU XVIe SIÈCLE

Par M. Émile Mâle.

Dans la première partie du xvie siècle, nos peintres verriers s'inspirèrent souvent des gravures sur bois ou sur cuivre qui leur venaient des Pays-Bas, de l'Alsace ou de l'Allemagne du Sud. Le respect de l'iconographie traditionnelle, la profondeur du sentiment religieux, l'âpreté même de la ligne, tout les séduisait dans l'œuvre de Martin Schongauer ou d'Albert Dürer. Aussi les copièrent-ils souvent. A Schongauer, par exemple, ils empruntèrent la magnifique scène de bataille où saint Jacques, à la tête des chrétiens, charge les infidèles : on en voit une imitation un peu libre à Châlons-sur-Marne[1] et à Roye[2]. A Albert Dürer, ils empruntèrent les plus belles pages de son *Apocalypse* qu'ils ne se lassèrent pas de reproduire. Sa *Vie de la Vierge* et sa *Grande Passion* inspirèrent souvent aussi les dessinateurs de vitraux qui prenaient ici une scène et là un détail. Cet art de Schongauer et de Dürer, c'était encore l'art du moyen

1. Église Notre-Dame.
2. Le vitrail est très mutilé.

ıge, tendre, pathétique et familier, tel que nos artistes 'aimaient.

Mais, vers 1540, les peintres verriers commen-:èrent à s'inspirer de modèles tout différents. Des stampes venues d'Italie leur révélèrent un art nou-eau, où tout était harmonie, rythme savant, beauté. ls furent séduits et on les vit imiter Raphaël et Aichel-Ange.

Une étude attentive des vitraux du XVI[e] siècle nous era connaître, j'en suis sûr, un grand nombre de ces mprunts. Je voudrais, ici, en signaler quelques-uns ui m'ont paru particulièrement frappants.

Les grandes verrières du chœur de l'église de Conches (Eure) sont une des plus belles œuvres du VI[e] siècle. La date n'en est pas connue, mais elles araissent antérieures de quelques années aux vitraux e la nef qui portent la date de 1546, 1552, 1553. Elles eprésentent à la fois la *Passion de Jésus-Christ* et *Histoire de sainte Foy*, patronne de l'église. L'abbé ouillet[1], qui les a étudiées le premier, y a reconnu ıns peine des imitations de Dürer; il a eu plus de érite à signaler des emprunts faits à Hans Sebald eham et au Maître à l'étoile. Mais, chose curieuse, n'a pas eu l'idée de chercher ailleurs que chez les aveurs allemands les originaux des vitraux de onches. Il eût dû, cependant, être averti, par la blesse de certains épisodes, par la fierté du dessin, ıe l'artiste avait d'autres modèles. La *Descente de oix*, par exemple, est une composition de grand yle : le corps du Christ, soutenu par des hommes ontés sur de hautes échelles, est suspendu dans le de et, près de la croix, les saintes femmes soulèvent

1. *Bulletin monumental*, 1888.

la tête de la Vierge évanouie. Ce ne sont plus les lignes cent fois vues des descentes de croix tradition-nelles : la scène donne une impression de nouveauté de force créatrice. Et, en effet, cette descente de croix si originale n'est rien moins qu'une composition de Raphaël, gravée par Marc-Antoine[1].

Marc-Antoine était mort un peu avant 1530; ce n'est guère qu'en 1540 que nos peintres verriers com-mencèrent à admirer ses gravures et à les imiter C'est par lui surtout qu'ils connurent Raphaël e qu'ils purent entrevoir ce monde de beauté qu'il avai créé. Tout ce qu'ils savaient de Raphaël, ils l'avaien appris de Marc-Antoine; ils en voyaient assez pou aspirer, eux aussi, à la noblesse, à la beauté. En étudiant les vitraux de Conches, on est frappé d voir que le peintre, quand il imite des gravures alle-mandes, les épure, les ennoblit, leur donne un carac-tère italien. Même quand il copie Dürer, il subit l'in-fluence de Raphaël.

La *Descente de croix* n'est pas la seule imitation de Marc-Antoine que nous révèlent les vitraux d Conches. Dans l'*Histoire de sainte Foy*, qui contien tant d'épisodes charmants, la scène de son martyr frappe tout particulièrement par sa beauté. Les juge sont assis sous un noble portique corinthien; la jeun sainte est plongée dans une cuve antique portée pa des griffes de lion; dans le ciel vole un ange pareil une Victoire. Nous reconnaissons une des plus belle gravures de Marc-Antoine qui représente le *Martyr de sainte Cécile*. C'était la copie d'une fresque qu

1. On s'est demandé si la composition de cette descente c croix était bien de Raphaël : les raisons qu'on a données pou la lui enlever sont peu convaincantes.

Raphaël avait peinte à la villa papale de la Magliana, âtie, disait-on, à l'endroit même où sainte Cécile vait été martyrisée. La gravure de Marc-Antoine ous donne, dans sa partie droite, un épisode traique : le bourreau présente à la sainte plongée dans cuve bouillante les têtes coupées de son mari Valéen et de son beau-frère Tiburce. Comme les Actes e sainte Foy ne contenaient rien de pareil, le verrier e Conches, négligeant cette partie de la gravure, en a reproduit que l'autre moitié.

Une analyse minutieuse de cette Vie de sainte Foy ahirait, je crois, d'autres emprunts.

Si des vitraux du chœur nous passons aux vitraux e la nef, l'un d'eux nous retiendra par son air italien. représente *la Cène* et porte la date de 1546. Cette *ène* ne ressemble en rien à celles que peignaient s derniers artistes gothiques : on n'y voit pas le hrist, le calice et l'hostie à la main, instituant le crement de l'eucharistie. Le moment choisi est difent; c'est l'instant qui suit les paroles prononcées r Jésus : « L'un de vous me trahira. » Ces terribles roles déchaînent un orage, mais qui ne détruit pas armonie des lignes. Devant le vitrail de Conches, pense d'abord à Léonard de Vinci, qui lui aussi ait choisi ce moment et donné le premier de ce au problème une solution parfaite. Mais, à l'anae, on reconnaît que le peintre verrier avait sous yeux une œuvre qui n'était pas celle de Léonard, is qui était toute pleine de son esprit. Il s'inspirait ne estampe de Marc-Antoine gravée d'après un sin de Raphaël. Il a d'ailleurs librement imité te estampe; faute de place, il a serré les apôtres uns contre les autres et modifié l'attitude de ceux

qui sont aux extrémités de la table; mais la par
centrale est pareille dans la gravure et dans le vitra
Le Christ a cet admirable geste de décourageme
qu'a inventé Léonard et que Raphaël seul a su com
prendre : les bras sont ouverts et les mains repose
sur la table. Le maître a parlé et maintenant il
plus rien à dire. Mais ce qui prouve que le verrier
Conches s'inspirait de Raphaël et non de Léona
c'est que son Christ ne penche pas la tête, n'abai
pas les paupières, il reste droit, le regard fixe, to
entier à sa pensée. Tel est bien le Christ qu'a gra
Marc-Antoine. Et ce qui achève la ressemblan
c'est qu'il n'y a ni dans l'estampe, ni dans le vitr
ce grand espace vide, cette espèce de pause et
silence que Léonard a ménagé entre le Christ et
apôtres qui sont à ses côtés. Dans le vitrail et da
l'estampe, saint Jean est à la gauche du Christ
lieu d'être à sa droite, et il fait le même geste
loyauté en mettant les mains sur sa poitrine.
pareilles ressemblances ne sauraient être l'œuvre
hasard.

Le vitrail de Conches est donc une imitation li
de l'original italien. Nos peintres verriers, en ef
prenaient quelquefois avec l'œuvre de Raphaël
libertés qui nous choquent aujourd'hui. Mais il f
songer que cette œuvre n'avait pas encore le caract
presque sacré que le temps lui a conféré. Les table
du maître n'apparaissaient pas encore comme aut
d'archétypes du beau. Vers 1548, un peintre ver
de Chalon-sur-Saône, chargé de décorer la chap
de l'Hôpital d'une série de vitraux, pensait avoi
droit de reproduire à sa manière le tableau de

Transfiguration[1]. Il n'avait assurément pas vu l'ori-
ginal, mais seulement une gravure anonyme, qu'on a
ıttribuée quelquefois à Marc-Antoine. Ce qui le
rappa dans cette gravure, ce fut moins l'harmonie
le l'ensemble que la nouveauté de certains gestes.
son Christ, les bras ouverts, plane comme celui de
Raphaël, mais Moïse et Élie, trop rapprochés, ne
aissent pas assez d'air et de lumière autour de ce
orps glorieux. Des trois disciples, dont l'attitude
este si profondément gravée dans la mémoire, deux
eulement ont été imités par le verrier de Chalon :
aint Jean, ébloui, fait de l'ombre sur ses yeux avec
a main, et saint Pierre, éperdu, reste étendu sur le
ol. Mais saint Jacques, au lieu de se prosterner, lève
ı tête et fait du bras le geste le plus banal. Le bon
raticien de Chalon ne pensait évidemment pas com-
ıettre un sacrilège et ne se doutait guère que le
ıbleau qu'il accommodait à sa façon serait un jour
n des tableaux les plus célèbres du monde.

D'ordinaire, pourtant, nos peintres verriers sentent
ıieux le génie de Raphaël et semblent frappés de ce
u'il y a d'absolu dans ses compositions. A Mont-
ɔrt-l'Amaury, au milieu d'un médiocre vitrail con-
ıcré à l'*Histoire de Joseph*, une scène se détache
:latante de beauté. La femme de Putiphar, assise
ır son lit, essaye de retenir le jeune homme. Parmi
nt d'épisodes sans caractère, celui-là charme par la
ɔblesse de ses lignes. Ici, au moins, l'artiste fut bien
spiré, car il a exactement reproduit la célèbre gra-
ıre de Marc-Antoine.

1. Le vitrail a été reproduit dans l'album publié par la
ciété historique et archéologique de Chalon en 1846.

On voit combien nos verriers étaient familiers ave
les estampes du maître italien : ils en usaient san
scrupule. Mais si Marc-Antoine est le plus gran
des interprètes de Raphaël, il n'est pas le seul. I
faudrait avoir un catalogue complet des estampe
gravées au XVIe siècle, d'après l'œuvre de Raphaë
pour se faire une idée exacte des ressources dont dis
posaient nos peintres verriers[1]. On est étonné, pa
exemple, de rencontrer dans un beau vitrail d'Écouen
qui date de 1544 ou de 1545, une copie du *Spasim*
de Raphaël. C'est le célèbre *Portement de croix*
peint pour une église de Sicile et qui est aujourd'hu
au Musée de Madrid. On se demande comment c
tableau, qui a eu tant d'aventures, pouvait être conn
en France à cette date. C'est qu'il avait été gravé dè
1517.

Ces exemples, qu'une analyse attentive de no
vitraux permettra, j'en suis sûr, de multiplier
montrent combien Raphaël fut admiré vers 1540 dan
les ateliers de peinture sur verre. L'étude de se
œuvres, en enseignant la noblesse à nos artistes,
contribué à modifier leur style.

Michel-Ange fut-il aussi célèbre que Raphaël? J
ne le crois pas, car les emprunts faits à son œuvr
sont beaucoup plus rares. Nos verriers pourtant n
l'ignoraient pas, comme le prouve un curieux vitra
de Conches. Ce vitrail, qui se trouve dans le bas cô
de gauche, n'est pas daté; mais il ne peut être qu
d'une époque avancée du XVIe siècle. Il représente l
Chute de la manne dans le désert, qui a ici la valeu
d'un symbole eucharistique. La première chose qu

1. Il existe au Cabinet des Estampes un essai de catalogu
de ce genre : il est resté manuscrit.

ttire le regard dans ce vitrail, ce sont des person-
ages nus et musclés qui en occupent le milieu. L'un
emble puiser de l'eau dans une rivière, tandis que
autre en enjambe la berge. Ces athlètes sont les
Grimpeurs de Michel-Ange, dont l'artiste a embelli
on vitrail, comme un humaniste ornait ses vers
tins d'une réminiscence de Virgile. Mais ce n'est
as tout : on aperçoit au premier plan une redou-
ble figure. C'est un Moïse à longue barbe qui porte
s tables de la loi. Ce conducteur de peuple, ce
rand marcheur qui traverse les déserts a les jambes
outenues par des courroies. A tous ces traits, on
connaît le *Moïse* de Michel-Ange. Ici, la statue de
aint-Pierre-aux-Liens s'est dressée et marche. L'idée
raîtrait grande si le dessin du vitrail était meilleur.
Faut-il croire que l'artiste de Conches ait vu l'Ita-
e? L'hypothèse est bien inutile, car il était possible
connaître les *Grimpeurs* et le *Moïse* sans quitter
France. Les *Grimpeurs* avaient été gravés par
arc-Antoine et son estampe est un des rares souve-
rs qui nous restent aujourd'hui du carton de la
uerre de Pise. Quant au *Moïse*, une grande estampe,
avée peut-être par Beatrizet, vers le milieu du
e siècle, l'avait fait connaître à l'Europe[1].

Le vitrail de Conches est un curieux témoignage
l'influence de Michel-Ange, mais il est jusqu'à
ésent isolé. Michel-Ange semble avoir agi indirec-
nent sur nos peintres verriers par l'intermédiaire
maitres de Fontainebleau. Ce serait là un vaste
et d'étude et qui pourrait être d'un vif intérêt. Je
contenterai d'un exemple. Il y a à Écouen un
ail donné par le cardinal Odet de Châtillon qui

Cabinet des Estampes, Vx 43, fol. 227.

porte la date de 1545. Il représente l'*Histoire d'Ada*
et d'Ève et la *Parabole du Bon Pasteur*. Dans le ba
près du donateur, un beau Christ presque nu, debou
dans une niche comme une statue, porte sa croix. C
Christ, qui semble un héros antique, éveille le sou
venir du Christ de la Minerve sculpté par Miche
Ange. Mais ce n'est pas de cet original que le peint
verrier s'est inspiré; il a copié une gravure d'u
maître de Fontainebleau, qui fut un disciple d
Michel-Ange. On trouve dans l'œuvre du Rosso u
gravure qui représente le Christ portant sa croix, t
que le verrier d'Écouen l'a reproduit. Le Rosso,
dessinant son Christ, s'est évidemment souvenu d
Christ de Michel-Ange; mais le peintre verrier fra
çais, lui, n'a connu que le dessin du Rosso. On vo
par cet exemple que c'est par ses disciples que Mich
Ange a agi sur nos artistes.

Les quelques faits rassemblés ici montrent que n
vitraux du XVI[e] siècle doivent être soumis à une an
lyse attentive. L'historien de l'art qui voudra
consacrer devra commencer par posséder parfait
ment les graveurs allemands et les graveurs italie
du XVI[e] siècle. Il pourra, de la sorte, juger du deg
d'originalité de nos maîtres et distinguer les créateu
des imitateurs.

SUR CERTAINS

LIVRES D'ARCHITECTURE

DU XVIe SIÈCLE

Par M. Charles SAUNIER.

On peut s'étonner que les vieux livres d'architec-ure, — j'entends ceux qui sont antérieurs aux ouvrages de Perrault, de Marot et de Blondel, — ne oient pas plus recherchés, consultés, commentés. En dehors du charme qui s'attache aux productions u passé, ils ont de si belles qualités! Leur texte achète quelques obscurités de langage par une foule 'expressions fortes, pleines de charme; leurs glos-aires techniques, dont maints termes ont vieilli, emeurent néanmoins très significatifs; enfin, sous rétexte de géométrie et de perspective, — de « scé-ographie », comme on disait alors, — on y trouve des ois de mise en place que nos contemporains devraient ien réapprendre. Faute de les connaître, de les rai-onner, ils sont enclins à la copie servile du passé ui, lui, disposait de solutions infiniment plus variées. Enfin, dans ces livres d'architecture, il y a les figures. Quels grands artistes les ont dessinées? Si jamais on e découvre, bien des points d'histoire de l'art seront lucidés.

Les planches des livres d'architecture du XVIe siècle ont généralement gravées sur bois. Le trait ferme et n peu fort donne de l'ampleur et de la richesse à la

figure; elle se colore, tourne, prend vie. C'est dans l
représentation d'une colonne, de la volute d'un cha
piteau, de l'arc d'une porte que cette sorte de gravur
montre toutes ses qualités. S'agit-il d'une œuvr
antique, le bois, chargé d'encre et aidé par les menue
inégalités du papier et les accidents du tirage, don
nera la sensation de l'usure de la pierre; il adoucir
aussi les angles sans que la figure perde de son élé
gance et de sa valeur démonstrative. On n'obtiendr
plus cela avec le burin : le trait sera plus précis, mêm
précieux, mais il ne donnera aux figures qu'un
allure de lavis impeccable.

Et puis, à lire les textes, à tourner les pages sonore
restées bien blanches des éditions de la première mo
tié du XVIe siècle, l'émotion poigne. Qu'on imagine l
trouble suscité dans le monde des constructeurs pa
les premiers traités d'architecture. Si les adeptes de
doctrines renaissantes trouvaient en eux la bonn
parole, c'était la déchéance, la mort, pour les repré
sentants des vieilles familles de maçons dont le
générations s'étaient transmis les recettes sûres qu
avaient permis l'érection des cathédrales, des palais
des maisons aux pierres fleuries. Car, ces livres con
sacraient la fin de cet art médiéval, si riche et triom
phant que, dans sa dernière phase, on l'a qualifié d
flamboyant. Un art nouveau, inspiré de l'antique l
remplaçait, Vitruve retrouvé en devenait l'oracle
Quoique les préceptes de l'auteur latin, souven
obscurs, fussent librement interprétés par les dis
ciples, l'esthétique n'en demeurait pas moins nou
velle, sans point de contact avec le passé. Ici, comm
dans les autres branches de l'activité humaine, ce fu
l'imprimerie qui agit. Le savoir de Marc-Vitruve Pol

ion était demeuré lettre morte, tant qu'il était resté enclos entre les pages d'un manuscrit. Et, ceci, d'autant plus que les dessins qui le complétaient n'avaient pas été conservés. Son traité, ainsi amputé, restait inintelligible même à beaucoup de professionnels. Seul, un Léonard de Vinci aurait pu, à la lecture du grimoire, restituer les figures. Les premiers éditeurs n'ayant pas réussi à joindre un tel artiste, les éditions incunables du manuscrit retrouvé par le Pogge à la bibliothèque de Saint-Gall parurent sans illustrations, privées même des citations grecques dont l'emplacement fut, toutefois, ménagé, afin de permettre leur adjonction manuscrite. A 1486 remonte la première édition de *Victruvii Pollionis ad Cesarem Augustum de architectura liber primus (et sequentes IX, ex recens. Joan. Sulpitii Verulani)*, accompagnée de *Sexti Julii Frontini viri consularis de aquis quæ in urbem influunt libellus mirabilis (cum emendationibus Pomponii et Sulpitii)*. Ce serait une impression romaine composée avec les caractères de Georges Herolt. Cette édition princeps fut suivie de deux nouvelles éditions données : l'une à Florence, en 1496, par Antonio di Francesco, selon Proctor ; l'autre à Venise, chez Simon Bevilaqua, 1497. Ainsi présentés, ces livres ne peuvent atteindre encore que les curieux de haute culture, non les « studieux d'architecture ». Il faut le XVIe siècle, son élite intellectuelle, pour que les Vitruve enfin complétés prennent toute leur importance. A les commenter, à les illustrer, s'efforcent artistes et érudits. Mais, ces premiers commentateurs et dessinateurs ne joignent l'antique qu'après nombre de tâtonnements. L'épuration de leur goût, ou, si l'on préfère, l'abandon gra-

duel des traditions médiévales ne sont pas une de
constatations les moins piquantes, permises par l'exa
men des éditions des Vitruve du XVIe siècle, dont o
va donner l'énumération, mais sans prétendre à un
bibliographie scientifique et complète :

Éditions latines.

I. *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatio factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellig possit* (*Venetii, Joannis de Tridino alias Tacuin* 1511, in-fol.).

Dédicace de Jean Joconde au pape Jules II.

Belle impression, beau papier. Figures plus voisines d Quatrocento que de l'antiquité.

Les figures seront souvent recopiées ; un peu réduite on les retrouve dans le Vitruve vénitien de 1524 et tr réduites et simplifiées dans les petites éditions de Ph. c Giunta et héritiers.

II. *Vitruvius iterum et Frontinus a Jocundo revis repurgati quequantum ex collatione licuit* (*Florenti Philippi de Giunta*, 1513, in-8°).

Au verso de la page de titre, dédicace de Jean Jocon à Julien de Médicis.

Assez pauvre édition quant aux figures, mais pratiqu car son format petit in-8° correspond à notre moder in-12.

Réédition (fautive dit Brunet) donnée par les héritie Ph. de Giunta. Florence, 1522. Même format.

Ces éditions portatives seront remplacées en Franc dès 1530, par les *Raisons d'architecture antique, extraic de Vitruve et autres architectes anciens, nouvellement tr duites d'espagnol* (de Diego de Sagredo) *en françois, à l'u lité de ceux qui se délectent en édifices* (Paris, Sim de Colines, 1530, rééditions en 1539, 1542).

Charmantes figures.

III. *M. Vitruvii. De Architectura libri decem, umma diligentia recogniti, atq. excusi. cum nonnul-'s figuris sub hoc signo* (ici une étoile) *positis. nunq. nted impræssis. Additis Julii Frontini de aqueducti-us libris, propter. materiæ affinitem* (1523, petit in-8o).

Titre rouge dans un encadrement noir, sans nom d'édi-eur ni de ville. Dédicace à Julien de Médicis.

Impression lyonnaise, dit Brunet, qui la considère omme une copie des éditions de Ph. de Giunte et héri-ers, dont elle a le format. Cependant, son illustration est out autre. Comme l'indique le titre, elle contient un ertain nombre de nouvelles figures, distinguées par une toile. Ces figures ont été exécutées en réduction d'après elles de la belle édition en langue italienne publiée à ôme, deux années auparavant, par Gotardo da Ponte oy. VII). On y retrouve notamment le plan et la coupe 'une église ogivale que le Vitruve de Come est seul à onner.

IV. *M. Vitruvii. De Architectura libri decem, ad ugustum Caesarem accuratiss. conscripti : et nunc rimum in Germania qua potuit diligentia excusi, q.; hinc inde schematibus non injucundis exornati. djecimus... Sexti Julii Frontini de aquaeductibus rbis Romae, libellum. Item ex libro Nicolai Cusani ard. De staticis experimentis, fragmentum* (*Argen-rati, in officina Knoblochiana, per G. Machaero-œum*, 1543, in-4o).

Nombreux bois originaux, bien de l'école rhénane, algré l'influence évidente de modèles italiens.

Réédition en 1550 augmentée des annotations et correc-ons de Philander placées à la fin de chaque livre (même iteur).

V. *M. Vitruvii Pollionis. De Architectura libri*

decem..., omnibus omnium editionibus longè emendatiores, collatis veteribus exemplis acceserunt Guil. Philandri annotationes (*Lugduni, apud Joan. Tornesium*, 1552, in-4°).

Dédicace à François I[er]. Portrait de Philander dans un médaillon. Belle édition faisant le plus grand honneur à l'imprimeur et aux artistes lyonnais. Les figures en sont, au reste, attribuées au Petit-Bernard.

Les notes de Philander avaient d'abord été publiées séparément à Rome, chez Andr. Dossena, 1544, in-8°, et à Paris, en 1545 : *Guilielmi Philandri Castilionii Galli civis Ro. In Decem Libros M. Vitruvi Pollionius de Architectura annotationes (Ex officina Michaëlis Fezandat)*. Elles sont plus complètes dans l'édition de Lyon, où l'on trouve aussi les additions et l'épitome de George Agricola. Index grec et latin des expressions techniques.

VI. *M. Vitruvii Pollionis. De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi patriarchae Aquileiensis; multis aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, et figuris, unà cum indicibus copiosis, auctis et illustratis* (*Venetiis, apud Franciscum Franciscium Senensem, et Ioan. Crugher Germanum*, 1567, in-fol.).

Illustrée avec les bois, copiés et réduits, de la belle édition en langue italienne donnée à Venise par Fr. Marcolini en 1556 (voy. X). Toutefois, le frontispice n'a pas été reproduit. Mais, p. 204, à la fin du livre V, on trouve une grande vue de Venise.

Éditions italiennes.

VII. *Di Lucio Vitruvio Pollione. De Architectura libri dece, traducti de latino in vulgare affigurati : commentati : et con Mirando ordine Insigniti* (*Como, Gotardo da Ponte*, 1521, in-fol.).

Cette édition, inférieure comme tirage à celle donnée à

enise en 1511, est au point de vue de l'illustration de oute beauté. La marque de G. da Ponte et mainte autre ravure s'apparentent à l'art de Luini. C'est autour de lui, crois, qu'il faudrait chercher le dessinateur des figures rincipales, si nobles et si riches. La traduction et le commentaire furent commencés par Cesare Cisarano, achevés revus par Benedetto Giovio et l'architecte Mauro Bono, e Bergame. Plusieurs figures mobiles. On y trouve aussi première mention de la Chambre noire. Enfin, sans ouci du texte antique, le plan et la coupe d'une église othique sont donnés aux folios 14 et 15.

L'édition touche un peu à la France par l'hommage à rançois Ier, qui se lit au bas du verso du titre. Comme n l'a observé plus haut, elle a servi de modèle pour l'illustration de l'édition latine de 1523 (voy. III).

VIII. *M. L. Vitruvio Pollione. I dieci libri dell' chitettura... tradotti per Fr. Lucio Durantino enezia, Sabio*, 1524).

Je ne l'ai pas rencontrée.

Réédition en 1535, ainsi libellée :

M. L. Vitruvio Pollione. Di Architettura dal vero emplare latino nella volgar lingua tradotto : e con figure a suoi luoghi con mirado ordine insignito. chora con la tavola alfabetica : nella quale facilnte si potra trovare la moltitudine de vocaboli a oi luoghi cō gran diligenza esposti : e dichiarati : i piu da alcuno altro final presente stampato a ande utilita di ciascuno studosio MDXXXV (Veia, Zoppino, in-fol.).

édiée au cardinal Granvelle, archevêque de Malines. itre dans un riche encadrement renaissance.

u verso, adresse de Durantino au lecteur. Copie ou tisation après retouche des bois de l'édition latine née à Florence en 1511 (voy. I).

X. *Architettura con il suo commento et figure*,

Vetruvio in volgar lingua raportato per Giambattista Caporali (*Perugia, Bigazzini*, 1536, in-fol.).

Les cinq premiers livres seuls.
Bois intéressants, notamment ceux qui se rapportent aux églises et aux règles de perspective monumentale.

X. *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (*Vinezia, Fr. Marcolini*, 1556, in-fol.).

Édition magnifique, digne pendant, et par le format et par les bois, de l'édition italienne de Côme (voy. VII). Plusieurs figures mobiles. Très beau frontispice au verso du titre. Il est répété au recto du dernier folio.

XI. *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio. Tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro* (*In Venetia appresso Francesco de Franceschi Senese et Giovanni Chruger Alemano compagni*, 1567, in-4°).

Les figures sont celles de l'édition précédente, mais copiées et réduites; par suite, moins lisibles. Ces nouveaux bois passaient en même temps dans l'édition latine donnée également en 1567 chez le même éditeur (voy. VI). Le beau frontispice du verso de l'édition de 1556 n'a pas été reproduit, non plus que la vue de Venise de l'édition latine de 1567.

Réédition en 1584. Titre dans un nouveau et magnifique encadrement.

Éditions françaises.

XII. *Architecture ou art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion, autheur romain antique, mis de latin en françoys par Jean Martin, secrétaire de Monseigneur le cardinal de Lenoncourt pour le roy très chrestien Henri II* (*Paris, Jacques Gazeau*, 1547, in-fol.).

L'édition de 1547 est célèbre à cause de la participation Jean Goujon qui dessina pour ses quatre premiers res des figures nouvelles et la compléta d'un commenre : JEAN GOVION STUDIEUX D'ARCHITECTURE AUX LECURS SALVT. Les figures sont authentiquées par l'*Adversement* qui fait connaître de quelles autorités a pris nseil Jean Martin pour donner cette édition. C'est Jean conde, Philander, Budé, Serlio, enfin « maistre Jehan ujon qui a fait nouvellement les figures concernantes massonnerie que cet auteur (Vitruve) nous promettoit ». ns le commentaire qui termine l'ouvrage, Jean Goujon onnaît pour siennes les figures des folios 28, 34, 35, 37, 39, 40, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58. Mais figures des folios 2, 3, 36, 41, 43, 44, 45, 47, 59 sont, s conteste, de la même main. Faute de pièce de comraison, les deux belles figures du folio 15 demeurent teuses. Celle du folio 77 et les deux du folio 78 sont pruntées à l'*Architecture* de Serlio. La *Scène satirique* vo) est signée du monogramme K. D. Les figures des niers livres sont copiées des Vitruve italiens. Le comtaire qui termine le volume forme, avec les annotas qui le précèdent, un cahier de vingt-quatre feuillets chiffrés, terminé par cette mention placée au-dessus fort beau portrait d'homme déjà rencontré sur la e du titre : *Fin des annotations sur Vitruve imprimées r la veuve et héritiers de Jean Barbé, 1547*.

n n'insistera pas, pour l'instant, sur le volume et ses otations, car des extraits en seront donnés plus loin. laissera également de côté l'identification du beau rait qui vient d'être mentionné et qui, selon les symies, représenterait Jean Martin, Jean Goujon ou ne Jean Barbé qui avait fait les frais de l'édition.

éimprimée en 1572 : *Paris, Hierosme de Marnef et ll. Cavellat*, petit in-fol. Titre encadré. Mêmes figures, marque terminale[1].

Malgré leur intérêt, le commentaire et les figures de Jean on devaient disparaître dans certaine édition de la traon de Jean Martin, publiée en 1618 à Cologny (Genève) Jean de Tournes. On y trouve, par contre, une *Vie de ve recueillie de ses propres escrits par G. Philander*, et lies figures de l'édition de Lyon, 1552 (voy. V). Aussi, pla-

Rappelons, pour en finir avec les Vitruve
XVIe siècle, l'*Épitome ou Extrait abrégé des d*
livres de Marc-Vitruve Pollion, dû à J. Guardet
Dominique Bertin (Paris, 1569), et les éditions : al
mande de 1548, donnée par Gualth. Hermeni
Rivius, *Nuremberg*, *J. Petrejus*, 1548, in-fol. (réi
primée à Bâle en 1575); espagnole de 1549, réédi
en 1564[1], *Tolède*, *Juan de Ayala*, in-4°.

Dans ces éditions successives, avons-nous dit,
compréhension de l'antique demande du temps, ex
de préliminaires tâtonnements.

Rien de moins antique que la plupart des figures
la première édition illustrée de Vitruve : celle publié
Venise par Joconde chez J. de Tridino. Un exemp
les cariatides du fol. 2. Elles procèdent exclusi

cée en tête, cette définition de l'architecte : « Que l'archit
soit magnanime, non arrogant, mais qu'il s'accomode,
soit juste et fidèle, sans avarice. Qu'il ne soit point convoit
ny désireux de recevoir aucun présent, mais qu'avec une
taine gravité il maintienne tousiours son honneur avec bo
réputation. Qu'il attende d'être recherché pour commer
quelque œuvre plutost que de se présenter premièrement.

C'est, plus résumé, l'esprit des pages consacrées au bo
mauvais architecte par Philibert Delorme à la fin du livr
de son *Architecture*. Pages très belles, très nobles, mais
exemptes de malice à l'égard de certains « contrôleurs » i
gants qui sentent le favori italien d'une lieue. Deux grav
satiriques complètent la démonstration.

1. Ces éditions espagnoles étant peu communes, nous croy
intéressant de donner la suscription d'un exemplaire p
récemment en vente :

Medidas del romano o Vitruvio nuevamẽte impressas y
didas muchas pieças z figuras muy necessarias a los offi
les q̃ quieren seguir las formaciones de las basas, colũ
capiteles, y otras pieças de los edificios antiguos. Impre
en Toledo : en casa de Juã de Ayala, 1564, in-4° goth
43 ff. non chiff.

Les bois ont un caractère ornemental bien particulier
rapport avec la surcharge plateresque.

ment du Quatrocento ; il semble que fra Giocondo n'ait jamais vu de cariatide antique. Mêmes anomalies dans l'édition, pourtant autrement fine et renseignée, donnée chez Gotardo da Ponte, à Côme, en 1521. N'y rencontre-t-on pas, à côté de cariatides, très Italie du Nord, nombre de figures se rapportant à des basiliques et des habitations italiennes contemporaines de l'édition ? C'est dans celle-ci qu'est introduite, aussi, une église ogivale. Que faut-il penser ? Naïveté ou désir de s'imposer partout, coûte que coûte, de s'insinuer notamment chez les maîtres maçons qui acquerront le volume plus sur le vu des planches que sur la lecture du texte.

Mais l'art antique fait des pas de géant, la déroute les vieilles traditions s'accentue chaque année. On egarde mieux les monuments de l'ancienne Rome, on les dessine et on les mesure. Les guerres facilitent a chose. Les grands architectes de la Renaissance rançaise : Philibert de l'Orme, Jean Bullant témoigneront de leur passage en Italie et du soin avec equel ils étudièrent les monuments antiques. Alors ient l'édition lyonnaise de Guil. Philandri (1552). 'acquis des cinquante dernières années est évident ans cette édition qui vaut par l'élégance des figures, ur pureté linéaire n'excluant pas le pittoresque. nfin, la consultation de l'ouvrage est rendue complètement pratique par la présence d'un épitome dû George Agricola où sont expliqués les termes techiques. Curieuse coïncidence, le mélange des éléents renaissants et romains fait que les figures ont arfois plus de parenté avec l'art pompéien, — ignoré ors, — qu'avec le pur art romain. Il faut voir ce re à la Bibliothèque nationale, admirer, toucher,

feuilleter l'exemplaire revêtu d'une belle reliure d
temps qui est conservé sous la cote V 1359, Réserv
La première feuille de garde contient aussi une ind
cation précieuse : la liste déjà longue des ouvrage
d'architecture qu'un artiste renaissant pouvait consu
ter. Composée de notes écrites à l'encre, de décou
pures imprimées remontant, les unes et les autres, a
milieu du XVIe siècle, cette liste part de Serlio pou
aboutir à Vignole (première éd. 1563), en encadran
Vitruve et les contemporains.

Mais, pour nos Français d'autrefois, pour nou
mêmes encore, que sont ces doctes éditions à côté
celle donnée en 1547 par Jean Martin! Voici Vitru
en français, traduit par un humaniste réputé, un le
tré reconnu tel par Ronsard, Joachim du Bellay
d'autres précieux écrivains[1], un curieux d'art q
recommandent ses relations avec Serlio et Je
Goujon. Par eux, il a été initié aux expressions
métier, voire aux méthodes de construction, à
enseigne que les poètes de la pleïade l'enrôlent da
la glorieuse phalange des praticiens :

Tandis qu'à tes édifices
Tu faisais des frontispices,
Des termes, des chapiteaux,
Ta truelle et tes marteaux
N'ont su de ta destinée
Rompre l'heure terminée[2].

et Gaston Dorange :

Les grands Palais jadis audacieux
Et les maisons superbes et hardies

1. Sur Jean Martin, cf. *Un vulgarisateur : Jean Martin*,
Pierre Marcel. Paris, Garnier frères, s. d.

2. Pierre de Ronsard : épitaphe de Jean Martin placée
tête de sa traduction de *L'Architecture de Léon-Baptiste Albe*
Paris, Jacques Kerver, 1553, in-fol.

Qui ont dressé leur front jusques aux cieux
Sont en ruines, ores et démolies,
Mais pas ne sont les sciences péries
Pour les bastir par la cure et moyen
Des bons auteurs qui nous ont fait ce bien :
Du nom desquelz sera toujours mémoire,
O Ian Martin, ainsi que le nom tien
Aura en France une éternelle gloire[1].

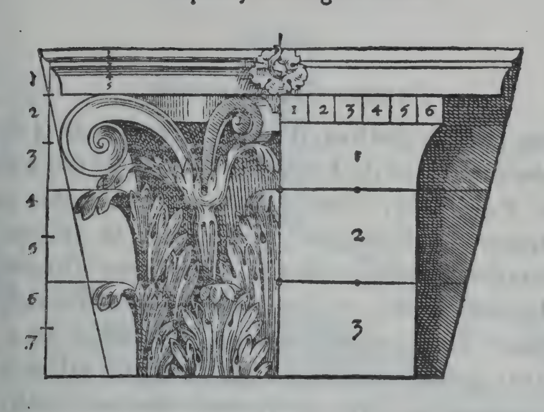
Mais ce n'est pas l'entente plus ou moins grande u'a Jean Martin du texte latin, ce n'est pas l'élé-ance de la traduction ni la propriété des termes ui nous rendent chère l'édition de 1547. Ce qui ous séduit, nous retient, ce sont les figures qu'a essinées Jean Goujon et le commentaire dont il :s accompagne; commentaire qui, authentique, pré-.se sa collaboration et fait connaître quelques-unes e ses vues sur la pratique de son art. Si l'on en xcepte l'utilisation qu'en ont faite M. Henry Lemon-ier, dans une étude sur la *Salle des Cariatides*[2], et [. Paul Vitry, dans son excellente monographie de :an Goujon[3], ce commentaire n'a pas été jusqu'ici objet d'appréciations favorables. On a reproché à :an Goujon de n'y rien apporter de sensationnel. vidемment, Jean Goujon, très ferme adepte de école néo-antique de la Renaissance, avait mieux à ire qu'à s'essayer à des divagations comme en a op connu la fin du XIXe siècle. Son effort consiste à poser les lois qui doivent régir la décoration archi-cturale, à fixer certaines règles, à dire les avantages e tel ou tel parti. Il s'étend longuement sur le cha-

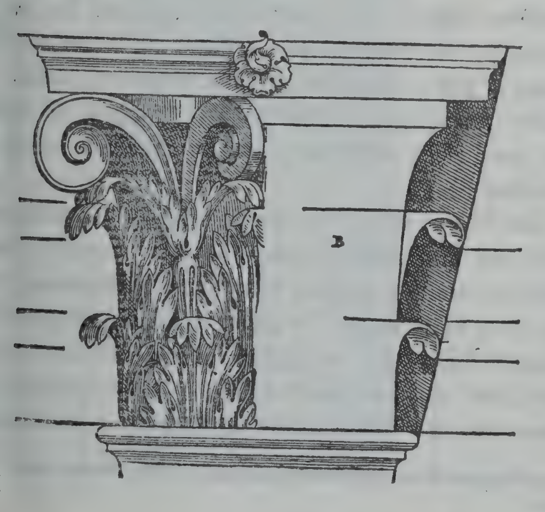
1. Hommage inséré dans le même ouvrage.
2. Henry Lemonnier, *Jean Goujon et la salle des Cariatides* (*azette des beaux-arts*, 1906).
3. *Les grands artistes : Jean Goujon*, par Paul Vitry. Paris, .urens, s. d.

piteau corinthien. La hauteur, compris le tailloir, doit elle être égale au diamètre de la colonne à sa base Vitruve, ici obscur, semble être de cet avis : « Toute-fois, remarque Goujon, ce n'est pas l'avis de plusieur bons maîtres modernes : mais, afin de contenter tou le monde, j'en ay bien voulu designer une figure cor respondante à ses paroles : et la trouverez au cinquan tiesme feuillet, puis au dessoubz en pourrez veoir un autre qui excede cette mesure de toute l'espoisseur d susdict tailloer, et laquelle est selon l'intention de bons maistres, disans que nostre Autheur a tousiour esté corrompu en cest endroit par la faulte et igno rance de ceux qui ont escrit les plus vieulx exem plaires sur quoy son œuvre a esté imprimée. Si est c que toutes les autres proportions d'iceulx chapiteau se concordent; consideré que l'ordre des première feuilles monte tousiours à une tierce partie du vai seau, le second à une autre, et la volute faict le reste par ainsi il n'y a de difference sinon ladicte espoi seur de tailloer adiouster plus que le diametre. »

Et, pour chacun des cas, Jean Goujon trace un figure admirable de ligne et de couleur. Il en est d même pour les corniches, frises, architraves.

Mais une autre question lui est chère et, là aussi, illustre son commentaire de dessins. C'est la questio si délicate, de la perspective ornementale. Étant u recul donné, il dit la nécessité de certaines déform tions, diminutions ou accentuations : « Si est ce q quand le bastiment se faict en quelque rue estroic ceulx qui le veulent contempler n'ont le moyen reculler pour le voir plus loing : parquoy en ce c fault user d'une proportion discrette, autre que s estoient en plain champ d'où il se peut examiner





JEAN GOUJON.

DEUX INTERPRÉTATIONS DU CHAPITEAU CORINTHIEN.

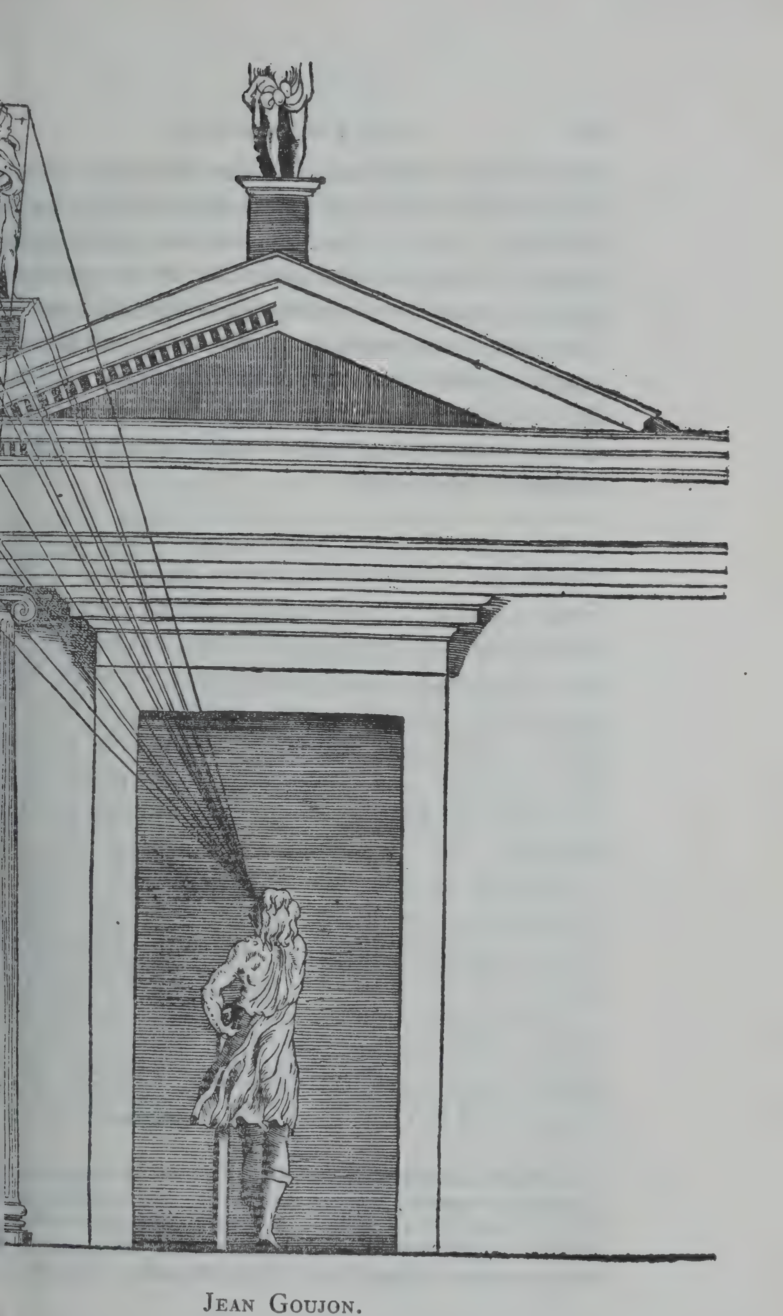
(La figure supérieure est selon le texte de Vitruve;
e du bas est du goût de « plusieurs bons maistres modernes. »)

Architecture de Marc Vitruve Pollion (1547).

toutes parts. » Ces lois, il les appliquera dans la déco
ration extérieure du Louvre, ainsi que l'a fait rema
quer Paul Vitry dans la monographie de notr
sculpteur : « Il ne faut pas oublier sa volonté c
décorateur exprimée dans le discours sur Vitruve, le
recherches d'effets de forte saillie, les déformation
voulues de l'anatomie même, auxquelles il a p
essayer de se livrer pour conserver leur valeur à s
motifs destinés à être vus à grande distance. » En fai
il préconisait à nouveau des principes qu'avaient dé
appliqués les plus grands sculpteurs de tous les temp
les Grecs. Au Parthenon, « sur les frises intérieur
des portiques, qui ne pouvaient jamais être éclairé
que par reflet et être vues à petite distance, de bas
haut, les surfaces destinées à accrocher la lumiè
pour faire sentir la forme sont souvent inclinées da
un sens contraire à celui que demanderait le mode
réel. Au Pandrosium, les cariatides, placées en plei
lumière, sont traitées de telle sorte que les part
accusant fortement la pose offrent de larges surfac
unies et par conséquent très lumineuses, tandis q
celles qui doivent s'effacer sont chargées de déta
qui procurent toujours l'ombre, d'où que vienne
lumière »[1].

Ces observations de Jean Goujon ne constituer
elles pas un précieux trésor, ne méritent-elles pas
respect? Songez qu'elles viennent d'un homme qui
au plus haut degré, la passion et l'intelligence
son art. A Dieu plaise que tous nos grands décorateu
des XVIIe et XVIIIe siècles aient ainsi expliqué
pourquoi des partis qu'ils adoptèrent pour l'élab

1. Eugène Veron, *L'Esthétique*, p. 253-254. Paris, Reinwa
1878.



Jean Goujon.
Perspective monumentale selon Vitruve.
Architecture de Marc Vitruve Pollion (1547).

ration de leurs œuvres si belles! Bien des erreurs n'eussent, dans la suite, pas été commises. Et puis, quel libéralisme dans cet enseignement de Jean Goujon, comme il présente avec goût les divers systèmes, expose le pour et le contre, laisse entendre que les décorations monumentales sont régies par des lois souples, applicables selon les dimensions des parties et des exigences perspectives. Toutes choses très ignorées maintenant, d'où tant de maigreur ici, de lourde richesse là. Sans cause.

Mais, à côté de ce Vitruve dont l'enseignement s'épure par tâtonnement, de fra Giocondo à Jean Goujon, viennent prendre place d'autres traités. C'est d'abord Serlio, Italien, mais Français par ses travaux à la cour de France, qui publie, livre par livre à partir de 1537, un cours d'architecture dont les dessins, d'une rare beauté, accompagnent un texte clair et précis. Il ne songe pas qu'aux palais. Dans la préface de l'édition donnée en français par Van Aelst en 1545, il annonce un sixième livre où « dirons de tous les habitations, qui auiourdhuy se peulent vser, commenceant de la plus vile maisonnette, et de degré en degré, prenant fin au plus aorné palais de Princes, tant par citez que par villaiges »[1].

Parallèlement, Androuet du Cerceau, en 1559, Philibert de l'Orme, en 1561, Jean Bullant, en 1564 donnent des traités d'architecture. Celui-ci, qui a préparé son ouvrage « selon la capacité de son pet

1. *Reigles generales de l'architecture, sur les cinq manieres d'edifices, ascavoir, Thuscane, Doricq, Ionicq, Corinthe et Cōposite, auec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruue. — IIII*e *livre d'architecture de Sébastien Serlio, translaté et imprimé à Anvers par Pierre Van Aelst, 1545*, in-fo

ntendement », durant les loisirs que lui laissait la onstruction du château d'Écouen, se limite aux cinq manières de colonnes »[1].

Androuet du Cerceau et Philibert de l'Orme, eux, 'attaquent à tous les problèmes, mènent de front la onstruction et la décoration. Et ceci, sans morgue, vec des phrases d'une modestie charmante. Philiert de l'Orme parle quelque part de la nécessité d'orer les frises de fleurs et d'animaux, et propose notamient un lion dont il donne le dessin. Ce lion n'est uère plus mauvais ou ridicule que les lions peints ou culptés jusqu'à Barye. Cependant, Philibert de Orme sent vivement sa faiblesse, il s'excuse : « Il ut doncques bien apprendre à portraire toutes sortes 'animaux et choses qui donnent plaisir et contenteient à la veüe des seigneurs et spectateurs; ainsi que ous le voyez aux edifices antiques, esquels on appliuait des lyons pour servir en certains lieux de garouille et en autres d'autres usages et pratique. Qui st la cause que j'ay cy après proposé un lyon, non oint si bien faict que je voudrois, et ce néantmoins l que le jeune apprentif y trouvera quelque rudiient et commencement de mieux faire à l'advenir. »

Mais ce n'est là qu'un intermède pittoresque. Si l'on uilletait avec soin ces ouvrages de Philibert de Orme et de Jacques Androuet du Cerceau, que de ioses hardies ou logiques on y trouverait! Veut-on eux exemples? Prenez l'édition de 1567-1568 de

1. L'ouvrage se termine ainsi : *Fin des cinq manières colonnes à l'exemple de l'antique et selon la doctrine et igle de Vitruve, faicte par Jean Bullant à Ecouen. — De jour jour en apprenant mourant.*
Cette pensée, on s'en souvient, a été reprise par A. de Monglon, pour son ex-libris.

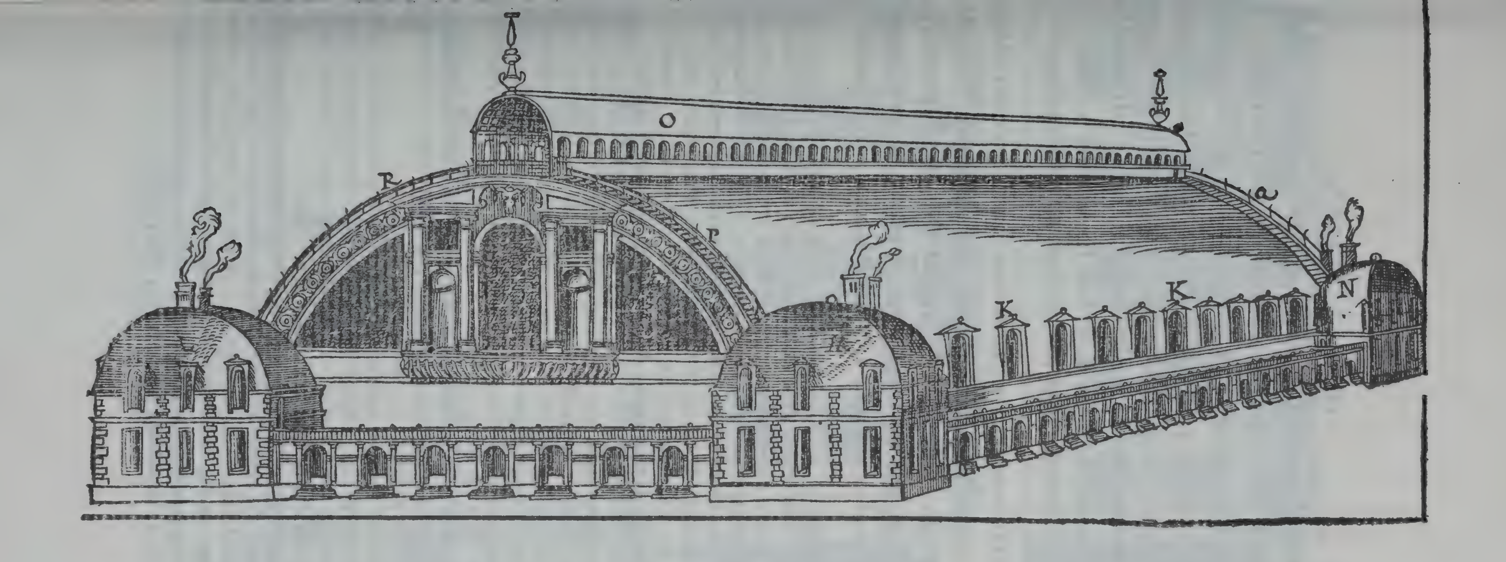
Philibert de l'Orme. Aux chapitres XXI à XXIII, vous trouverez « la façon d'une grande salle comme une basilique, ou lieu Royal, accompagnée de pavillons aux quatre coins et galleries, comme si cestoient Portiques. Et se peut faire à petits frais, vu la grandeur de l'œuvre ». Ceci lu, reportez-vous à la gravure (p. 304 v°)[1]. Ce bâtiment, vous le connaissez, c'est la Galerie des machines, du moins son ordonnance générale, ses points de force et la hardiesse de son vaisseau. Seulement, Philibert de l'Orme s'arrêtait à 40 toises de long sur 25 de large. La construction de F. Dutert et Contamin avait plus de cinq fois ces dimensions (420 mètres sur 150 de large), mais Fr. Dutert et Contamin avaient à leur disposition l'acier et le ciment armé, alors que Philibert de l'Orme ne disposait que de pierre, de moellons et de bois, mais charpenté comme il savait faire[2].

1. L'édition que nous suivons est celle de 1567-1568 : *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme, conseiller et aumosnier ordinaire du Roy, abbé de S. Serge lez Angiers, Paris, Federic Morel*, in-fol.

Cette édition comprend les *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petitz fraiz, Paris, Federic Morel*, 1561, in-fol., qui en forment les livres X et XI, et *Le premier tome de l'architecture, Paris, Federic Morel, 1567*, in-fol., qui en forme les livres I à IX.

L'édition complète de 1567-1568 a été redonnée en 1576 : *Paris, Hierosme de Marnef et Guillaume Cavillat*, in-fol.; en 1626 : *Paris, Regnauld Chaudiere*, in-fol.; en 1648 : *Rouen, David Ferrand*, in-fol. Les deux livres des *Nouvelles inventions* et les neuf livres de l'*Architecture* avaient été réimprimés séparément en 1576 : par *Hierosme de Marnef et Guillaume Cavillat*.

2. Philibert de l'Orme avait la curiosité des vastes constructions et eût été à l'aise avec nos halles et nos casernes. Il avait également étudié pour Saint-Germain une grande galerie destinée à relier le château à « la Maison du Théâtre et baignerie ... qui eût esté une œuvre fort rare et incogneüe à peu de



Philibert de l'Orme.
Un prototype de la Galerie des machines.
Architecture, livre X (1567).

Dans le second tome de son *Architecture*, il s'était promis de traiter la question de la distribution du logis. Ce second tome n'ayant pas paru, nous ne pouvons connaître ses idées sur ce point. Elles eussent été intéressantes, d'autant plus qu'il avait réalisé pour lui-même, rue de la Cerisaie, un logis de dimensions moyennes dont il a donné la silhouette, mais n'a point fait connaître les facilités de distribution.

En revanche, nous trouvons dans le premier volume de l'*Architecture* de Du Cerceau, planche V[1], la description, le plan et l'élévation d'un hôtel particulier de 13 toises en façade sur 9 toises en profondeur. Le rez-de-chaussée a, pour l'époque, l'originalité de

personnes »; et pour les religieuses de Montmartre un vaste dortoir circulaire entouré de cellules qui aurait été construit « des restes des bois de la salle de triomphe qui avoit este faicte dedans le parc des Tournelles à Paris ». — Ne peut-on pas voir là l'embryon du système rayonnant adopté par nos rationalistes pour les maisons de détention modernes?

1. En dehors des *Plus excellents bâtiments de France* et de ses suites d'ornements, Androuet du Cerceau a publié :

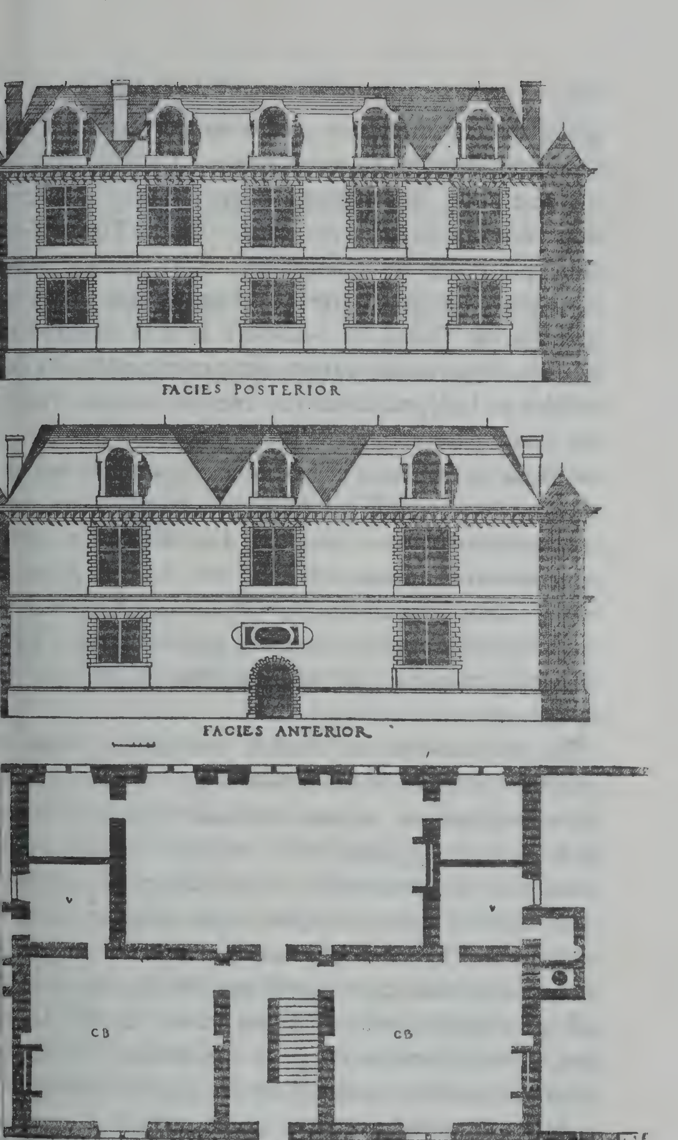
Livre d'architecture contenant les plans et dessaings de cinquante bastimens tous differens : pour instruire ceux qui desirent bastir, soient de petit, moyen ou grand estat, Paris, Benoist Prevost, 1559, in-fol., 16 p. et 50 planches.

Cet ouvrage a paru la même année sous un titre latin et sous un titre français. Les planches conservent la légende en latin dans les deux éditions.

Réédité en 1611. Paris, Jean Berjon, in-fol., 16 ff. et 69 planches. Le texte est augmenté d'une *Breve declaration de la maniere et forme de toiser la maçonnerie.*

Second livre d'architecture contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fonteines, puis et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous edifices, Paris, And. Wechel, 1561, in-fol.

Livre d'architecture auquel sont contenues diverses ordonnances de plants et élévations de bastiments pour seigneurs, gentilshommes et austres qui voudront bastir aux champs; mesme en aucuns d'iceux sont desseignez les basse-courts, avec leurs commoditez particulières, aussi les jardinages et vergiers. Paris, I. Androuet Du Cerceau, 1582, in-fol.



ANDROUET DU CERCEAU.

HABITATION A DISTRIBUTION DOUBLE EN PROFONDEUR.

Architecture, planche V (1559).

grouper l'ensemble des pièces au moyen d'une dis-
tribution double en profondeur. Le plan prévoi
un vestibule, une grande salle, quatre chambres
dont deux grandes avec garde-robes. Trois pièce
sont pourvues de cheminées; deux privés (w.-c.
sont placés à proximité de chacune des chambre
principales. Grâce au vestibule et à la distributio
double, les diverses parties sont commodément des-
servies et indépendantes les unes des autres. Rédui
sez proportionnellement les dimensions des pièces
ménagez une cuisine et une office dans l'une des par
ties, répétez le plan sur plusieurs étages, vous aure
une maison à loyer dont les dispositions ne pour
ront soulever aucune critique, ou, si vous respecte
entièrement le plan de Du Cerceau, qui prévoit a
sous-sol, comprenant cuisine, garde-manger, serre
vaisselle, cave, etc., un pavillon d'habitation fort bie
distribué.

La distribution en double profondeur, dont o
attribue tout l'honneur à Blondel, n'est donc par so
tie spontanément de son cerveau. Il a simplemen
préconisé et appliqué avec un rare sentiment de
nécessités architecturales et du besoin des individu
une solution enfouie depuis deux cents ans dans u
volume de Du Cerceau. Son mérite n'en est en rie
diminué, certes, mais n'est-il pas bon de rappeler qu
ses admirables devanciers, en créant les lois de leu
art, eurent en même temps la curiosité de maints pro
blèmes. Leurs successeurs les ont depuis vaillammen
solutionnés, mais avec des moyens d'exécution autre
ment formidables que ceux dont disposaient les con
tructeurs du XVIe siècle, qui ont, cependant, si magn
fiquement enrichi notre patrimoine monumental.

LA MUSIQUE DES ITALIENS

D'APRÈS LES

REMARQUES TRIENNALES[1]

DE JEAN-BAPTISTE DUVAL

(1607-1609)

Par M. André PIRRO.

Il faut plaindre les historiens de la musique : le
us souvent, ils parlent d'œuvres qu'ils n'ont jamais
ntendues, en effet, qu'ils n'entendront jamais, et que
ıl homme de leur temps ne saurait leur faire
ntendre. Ils n'en possèdent que les signes, dans les
ırtitions qu'ils ont recomposées, et ils n'en con-
ıissent que les formes. Toujours, ils ignoreront
mment elles sonnèrent : le concert ne revit que
ns leur imagination. Aussi doivent-ils recueillir,
ec soin, les témoignages de ceux qui, jadis, ont
outé pour eux. Même imparfaites, ces observations
lent mieux que nos conjectures les plus habiles. Il
ffit qu'elles aient quelque précision. Or, les « re-
ırques » de Jean-Baptiste Duval, avocat, antiquaire

. *Les remarques triennales de Jean-Baptiste du Val, aduo-
en Parlement de Paris et secrétaire de la royne, pendant
ıbassade de Messire Jean Bochard, s^r de Champigny,...
ɔassadeur à Venise*. Bibliothèque nationale, ms. fr. 13977.

et orientaliste, sont rédigées avec beaucoup de clart
L'enthousiasme de l'admiration ne le trouble pas.
a écouté pour nous la musique des Vénitiens, da
un temps où Giovanni Gabrieli et quelques autr
maîtres la faisaient resplendir, mais il n'en est p
ébloui ; au fond, il doit préférer de beaucoup
musique française, dont la simplicité lui démontre
l'instant, qu'elle est belle. Pour lui, la richesse d
compositeurs de Venise est étrange et confuse.
aiment trop à mélanger les instruments et les voi
dans cette harmonie bigarrée, Duval ne distingue p
bien la symétrie des lignes, et cela le prive de to
son plaisir, qui est un plaisir de raison. Il s'efforc
pourtant, de saisir quelque chose, dans le brouilla
coloré où son jugement se perd. Il voudrait bien co
prendre, il a besoin d'analyser, il ne se résigne pa
laisser inactive sa passion de calculer. Incapable
mesurer les proportions de ces accords disparates,
essaie du moins de satisfaire, par quelque moyen
son amour de l'arithmétique ; et il compte les cha
teurs, il tâche de voir en combien de chœurs ils so
distribués, et il dénombre l'orchestre. Il aurait mie
joui de ce qui lui était offert, que sa relation no
serait moins utile : il ne nous parlerait que de l
même, en nous disant ce qu'il a ressenti, tandis
ses descriptions froides ont la même valeur qu
document d'archives. Ainsi, quand les composite
nous indiquent seulement, sans rien détermin
qu'ils ont écrit pour les voix et les instrument
Duval nous apprend quels étaient ces instrumen

1. Par exemple, les *Concerti di Andrea e di Giovanni
brieli,... per voci e strumenti musicali* (1587), ou les *Sa
Symphoniae* de Giovanni Gabrieli, destinées *tam vocibus q
instrumentis* (1597), etc.

Ne serait-ce que pour cela, ses remarques nous seraient précieuses; mais il note encore beaucoup de particularités que personne n'aurait songé à mentionner, et nous tirons profit de son ignorance même et de ses préjugés.

* * *

Jean-Baptiste Duval aime la musique, et même la musique des artistes populaires. Volontiers, il va par la ville; il prête l'oreille au discours des charlatans qui « tirent grand argument de la vertu de leurs électuaires »[1]; il regarde le cortège d'Amorevoli, « dit l'Indian », qui, accompagné de quatorze ou quinze hommes d'épée, proclame l'efficacité de ses remèdes; il se mêle à la foule, où se coudoient les Turcs et les moines, les nobles et les derniers du peuple[2]. Il fréquente le marché de la place Saint-Marc, où les Arméniens vendent de la toile de coton, du musc et des calottes de poil de chameau, et il observe que l'un de ces Arméniens contrefait le chant du rossignol si habilement que les gens de la ville le prient d'enseigner à chanter aux rossignols qu'ils gardent chez eux[3]. Il ne manque pas d'écouter les musiciens qui chantent « à l'improviste », sous les balcons, en s'accompagnant de guitares ou de luths[4]; il a bien soin de signaler toutes les aubades auxquelles il assiste[5],

1. Fol. 59 *b*.
2. Fol. 60 *a* et *b*. Duval, qui avait appris l'arabe à Paris en 1600 avec Étienne Hubert, avait déjà beaucoup d'intérêt pour les choses d'Orient; il se plaît à nous décrire les turbans jaunes des Turcs levantins (fol. 47 *b*), il assiste à Venise à la messe grecque (fol. 107 *b*).
3. Fol. 61 *a*.
4. Fol. 81 *a*.
5. Fol. 289 *b*, fol. 315 *a*.

et il n'oublie pas de rapporter qu'il vit conduire un Turc au baptistère, au son des trompettes et des violons[1]. Il est un spectateur attentif des bals publics, dans les cours et dans « les recoins des rues », et il décrit fort exactement les « gaillardes et passomaises et autres danses à la fourlane » que dirige la musique d'un violon ou deux et d'un cistre[2]; par lui, nous savons que les « ballets de nuit » des courtisanes vulgaires sont rythmés par une épinette et un dessus de violon, ou un violon et un cistre, et il nous dit encore qu'elles ne paient pas les musiciens, mais que, au contraire, pour obtenir de les faire danser, les ménétriers leur donnent des escarpins blancs[3].

Plusieurs fois, il a vu le doge sortir de son palais « en triomphe, avec les estandars et les trompettes d'argent »[4] : la veille de l'Ascension (14 mai 1608), il se trouvait sur le passage du cortège, quand le prince se rendit aux vêpres de Saint-Marc, « auec les huict estandars, six trompes d'argent, les haultsbois, le cierge blanc, le cuissin de drap d'or, la chaire d'or, son parasol et l'espée »[5]. A la procession de la Fête-Dieu, il observe que les confrères de Saint-Théodore étaient précédés de quatre trompettes « vestus en Turcs »[6]. L'année suivante, à la même procession, paraissent six joueurs de hautbois « vestus de longues robbes a grandes manches de camelot de soye turquin ou plein, de couleur incarnate »[7]. En

1. Fol. 133 *a*.
2. Fol. 51 *b*.
3. Fol. 82 *b*. Sur les pavanes et passomèzes, voyez encore fol. 102 *b*; Duval traite de nouveau des danses fol. 127 *a*.
4. Fol. 100 *a*.
5. Fol. 106 *a*.
6. Fol. 112 *b*.
7. Fol. 292 *b*. Dans la description de cette procession, il cit

1607, Duval avait assisté à la messe, sur le « grand galion de Saint-Nicolas », quand on l'avait lancé, le jour de la fête du saint. Pendant la messe avaient retenti « divers instrumens haultains, comme clairons, trompettes, haultsbois et tambours », et l'on avait tiré le canon à l'élévation[1]. Le jour de Pâques, en 1608, en sa présence, le doge avait été ramené de Saint-Zacharie dans une galère dorée, tirée par de petits bateaux où des hautbois jouaient à tout moment[2].

* * *

Fréquemment, il écrit au sujet de la musique des églises. A Saint-Marc, elle fut chantée « à doubles orgues » pendant la messe de la Toussaint (1607)[3] et aux vêpres de la vigile de saint Marc (1609)[4]. Quelquefois, il se contente d'ajouter que, aux « doubles orgues », se joignirent des instruments « de toute sorte »[5]; mais, en général, il ne néglige pas de nommer ces instruments : le jour de Noël (1607), il entendit un accompagnement où se réunissaient les doubles orgues et divers instruments, particulièrement des « trombones, cornets a bouquin, et dessus de viollons auec les voix meslées parmy, et cela tout ensemble remplit fort l'église et a vne grande harmonie »[6]; quelques semaines auparavant, il avait assisté aux

encore les vingt chantres « dont les vns sont séculiers et n'ont que le surplis pardessus leur habit ».

1. Fol. 65 *a*.
2. Fol. 98 *b*.
3. Fol. 44 *b*.
4. Fol. 278 *b*.
5. Fol. 103 *b* (cf. la description de la musique chantée à la louange de Venise, dans une église, après une soutenance de thèses, fol. 73 *a*).
6. Fol. 70 *b*.

premières vêpres de saint Théodore, en l'église du Saint-Sauveur : « Il s'y fit vn concert des meilleurs musiciens qu'ils eussent, tant de voix que d'instruments, principalement de six petits jeux d'orgues, oultre celuy de l'eglise qui est fort bon, et de trombones ou sacqueboutes, haultbois, violles, viollons, luths, cornets a bouquins, fleustes douces et flageollets. Leurs accords et musique est fort remplie et ils chantent bien selon leur mode que l'on ne gouste pas du premier abord, pour n'y prendre bas beaucoup de plaisir et la trouue differente de nostre vsage[1]. » Il apprécie de même les complies en musique des *Frari*, le jour de saint Roch (1608). C'est une musique fort remplie, à la mode italienne, « différente de la nostre » ; elle est « très bonne a qui sçait la gouster », accompagnée de « trombones, espinettes, basses de violles, dessus de viollons, luths et haultsbois »[2]. En 1609, il juge tout de même, quand il a, de nouveau, entendu complies dans l'église des *Frari*. La musique des voix et des instruments était fort bien concertée, et l'on s'était servi « entre aultres de deux jeux d'orgues portatifs, de trombones, luths, théorbes, cornets à bouquin et basses de violon. Qui est acoustumé à leur musique la trouue fort bonne et bien remplie, et entre autres il y eut vn joueur de flageollet qui fit merueilles » (6 avril)[3].

Dans certains couvents de femme, la musique est excellente : chez les religieuses de Saint-Jérôme, le trombone, le violon « et divers autres instruments » jouent avec l'orgue[4] : chez les bénédictines de Saint

1. Fol. 45 *b*.
2. Fol. 85 *b*.
3. Fol. 274 *b*.
4. Fol. 76 *a*.

Zacharie, qui appartiennent aux familles illustres de Venise, les vêpres furent chantées en musique, le jour de Pâques, par la chapelle du doge : ensuite, les religieuses chantèrent « complies d'un faux bourdon fort agréable, avec des voix vrayement angéliques »[1].

Il ne cite que deux musiciens : Giovanni Croce et Giulio-Cesare Martinengo. Il ne fait que décrire les obsèques du premier. « Il y eust vn maistre de la chapelle du prince, appelé M. Jean de la Croix, surnommé Chizotto[2], qui fut enterré ce jour-là (le lundi 18 mai 1609). Je le vy dans la capelle du baptistaire, habillé en prestre, tenant vn calice de bois doré entre ses mains, et a descouuert dans la biere qui estoit releuée sur vn fort haut eschaffaut tapissé d'vn tapis de Turquie, et la dite biere parée d'vn linceuil passementé de grande dentelle[3]. » Quelques mois plus tard, le jour de l'Assomption, il entendit à Saint-Marc la musique de Martinengo : « La musique fut fort bonne, conduitte par le seig^r^ Jules-César Martinengue, maistre de chapelle à Vdine, qui briguoit la place de maistre de chapelle de Saint-Marc, encore qu'il y eust la moictié moins de reuenu[4]. » La seconde messe de Martinengo, reçu maître de chapelle le 22 août, fut aussi « fort bonne »[5].

Enfin, c'est sans doute G. Gabrieli qui fut l'auteur de ces compositions à huit chœurs, de voix et d'instruments, que les musiciens de Saint-Marc firent entendre la veille de Noël, en 1607, à la lumière de

1. Fol. 98 *b*.
2. Il était de Chioggia.
3. Fol. 283 *b*. On avait attaché, sur un tapis, des feuillets où étaient inscrits des vers italiens et latins à la louange du musicien. Duval y ajoute deux vers, qu'il compose sur-le-champ.
4. Fol. 303 *b*.
5. Fol. 307 *a*.

plus de mille cierges, de soixante grands flambeaux et des lampes d'argent. Et c'est encore à Gabrieli qu'il convient d'attribuer cette Passion, chantée à trois chœurs, sans orgue et sans instruments, au mois d'avril 1608. L'un de ces « chœurs » n'était que d'une voix : du « balcon » qui se trouve à la gauche du chœur elle modulait en plain-chant le récit de l'évangéliste. Pour le second chœur, trois voix étaient réunies : elles exprimaient les paroles de Jésus, « par une musique fort douce et lente »; les chanteurs étaient placés « dans la chaire où se font les prédications, laquelle sert aussi à lire les Euangiles ». Le troisième chœur était « d'une musique forte et violente, composée de tout le chœur des chantres ordinaires, lesquels redisent les paroles de tous les autres qui sont entremis par l'évangéliste et ont leur chœur en leur peupitre ordinaire à la main droitte »[1].

* * *

Pendant les banquets « du prince », la musique ne cesse pas : le « jour saint Etienne », en 1607, elle se fit « sur vn petit balcon auec vne espinette, quelques viollons, luths et haultsbois, et parfois auec vn flageollet, le tout entremeslé de voix à la fantasie des musiciens »[2]. En 1609, les instruments jouèrent de même, sans arrêt, pendant tout le repas : vers la fin, on entendit quelques voix, et leur chant fut si agréable au

1. Fol. 92 *b*. Il entendit aussi, à l'église Saint-Jean, des leçon[s] de ténèbres, chantées d'une musique plaintive, le mercred[i] saint (fol. 93 *a*). Le jour des Rameaux, un chœur placé au-des[-] sus de Saint-Marc dialoguait avec le chœur qui était resté e[n] bas (fol. 92 *a*).
2. Fol. 72 *b*.

doge qu'il le fit répéter[1]. Les particuliers engageaient des musiciens pour leurs fêtes : Duval entendit, pendant un repas de mariage, concerter le clavecin, les théorbes, les flûtes douces et les voix[2]. Il advint même que l'on joua devant lui une pièce avec des intermèdes en musique. « Je vy représenter, écrit-il le 24 février 1609, ceste sy renommée tragicomédie du *Pastor fido*, composée par le sieur Jean-Baptiste Guarini. Ce furent de jeunes gens, marchands vénitiens, qui la récitèrent par passe-temps et pour leur contentement, et n'y espargnèrent chose quelconque, tant pour l'ornement du théatre, qui estoit fort beau, que pour leurs habits et musique des chœurs entre es actes »[3]. On lui montra aussi des comédiens de métier : le 10 juillet 1608, un comédien espagnol « de ceux du duc de Mantoue, nommé Victorio », fit ses ours devant lui, avec « trois siens compagnons et ne comédienne ». Il apprit par eux ce que c'est que le jouer et danser en chantant, à la mode des Indiens, qui est auec un guiterron appuyé sur un tambour qui est lié à la ceinture et sert comme de table udict guiterron. Le comédien en auoit vn qui luy endoit en quadrangle sur le genouil auec vn ruban, t le prenant par fois a deux mains par les angles le attoit des doigts ». La femme avait des *castagnoti*. Duval n'en avait jamais vu : il en donne la figure et bserve que « cela est commun aux dames indiennes t encores en Espaigne »[4].

1. Fol. 269 *a*.
2. Fol. 135 *a*.
3. Fol. 259 *a*. Guarini, qui était présent, avoua que son uvre n'avait jamais été mieux récitée.
4. Fol. 121 *b*.

* * *

A Florence, enfin, le mercredi 22 octobre 1608, Duval vit une comédie en musique. Sur la scène du palais Pitti, on représenta les *Amours d'Endymion et de la lune ;* Duval admira beaucoup les machines : le théâtre changea trois ou quatre fois, des chariots descendirent du ciel, Phébus passa « par le milieu du théatre » avec ses chevaux, et l'on figura « vne infinité de crotesques et resueries telles que se les peuuent représenter ceux qui songent... Tous les personnages jouèrent leur jeu en chantant, leur voix estant accompagnée de guiterons, luths, théorbes, espinettes et aultres instrumens. Cela est une inuention renouuelée des Grecqs qui les premiers chantèrent des comédies et faisoit bon ouyr telle musique, correspondante si bien a la voix de chasque personnage qu jouoit »[1].

Il y eut divers « intermezes » ; en particulier, un ballet à la française. Le grand-duc de Toscane avai fait venir « deux bandes de viollons, les vns d'Aui gnon et les aultres de Marseille, qui ont la réputation par dessus tous aultres ». Duval décrit les pas : si hommes et six filles représentèrent diverses figure en dansant, et le « grand prince et la grande prin cesse » dansèrent des gaillardes à la mode du pays[2]

Le 25 octobre fut donnée, dans le « vieil château » une grande comédie, sur le *Jugement de Pâris :* l mise en scène en était merveilleuse[3]. Duval assist

1. Fol. 177 *b*.
2. Fol. 177 *b*.
3. Fol. 178 *a*.

aussi au ballet à cheval; quatre esclaves avaient chacun, à l'arçon de leur selle, deux tambours turcs qu'ils battaient à leur mode, et l'on entendit aussi un orchestre barbare, formé de deux flageolets, un « tambour de Biscaye sans parchemin, une cymbale et deux trompettes de gallères turques ».

* * *

Ce que Duval nous rapporte au sujet de la musique de Rome est beaucoup moins intéressant que ses remarques sur la musique de Venise et de Florence. Le 30 novembre 1608, il raconte qu'il entendit chanter la messe dans la chapelle du pape « en grande dévotion »[1], et, le 14 janvier 1609, il consigne dans son journal que les hautbois ont joué, le matin, sur la galerie de la grosse tour du « castel Saint-Ange », ainsi qu'ils le font quotidiennement pendant l'hiver. En d'autres moments de l'année, ils ne jouent que la vigile des fêtes ou la veille d'une « exécution de justice à mort »[2].

En revenant d'Italie, Duval passa par Strasbourg : il observe que le carillon de l'horloge, à la cathédrale, sonne les « psaumes à la luthérienne »[3].

1. Fol. 207 *a*.
2. Fol. 232 *b*.
3. Fol. 389.

UNE VIE INÉDITE

DE

FRANÇOIS PERRIER

PAR

LE COMTE DE CAYLUS ET MARIETTE

Par M. Jean Laran.

Si l'on jugeait uniquement le talent de Françoi Perrier d'après les trois tableaux de sa main que con serve le Louvre[1], on s'étonnerait peut-être un peu d la haute situation occupée par cet artiste, émule d Vouet, maître de Le Brun et l'un des fondateurs d l'Académie. Mais, comme plus d'un de ses contempo rains, ce n'est pas dans les tableaux de chevalet qu'i avait mis le meilleur de son talent. Son mérite e celui de ses pareils est d'avoir préparé la formul décorative qui s'épanouira dans le Louvre et dans l Versailles de Louis XIV. « Malheureusement pour l gloire de ces artistes, — ainsi que le faisait observe M. Lemonnier, — nous ne pouvons que rarement le apprécier là où ils donnèrent ce qu'ils avaient d meilleur[2]. »

1. *Acis et Galatée* (n° 694); *Orphée devant Pluton* (n° 695) *Énée et ses guerriers combattant les Harpyes* (n° 696).

2. Henry Lemonnier, *L'art français au temps de Richelie et de Mazarin*, Paris, 1893, petit in-8°, p. 263.

On sait en effet que l'œuvre principale de Perrier à Paris, les peintures de la fameuse galerie de Mansard à l'hôtel de la Vrillière, a été entièrement refaite par Balze et Denuelle. Le temple Sainte-Marie, dont notre artiste avait décoré à fresque deux coupoles, a été presque totalement réédifié après la Commune. Le plafond de l'hôtel Carnavalet que l'on peut lui attribuer n'est plus qu'une ruine. Reste-t-il quelque trace des autres grands travaux décoratifs entrepris à Lyon et dans les environs de Paris? Ce n'est pas impossible, mais nous ne nous proposons pas ici d'éclaircir tout ce qui est incertain dans la vie et l'œuvre de Perrier; nous désirons seulement apporter, comme contribution à sa biographie, une notice inédite due à la collaboration de deux grands érudits du XVIII[e] siècle.

Cette notice est extraite d'un recueil manuscrit de 69 feuillets conservé au Cabinet des Estampes sous la cote *Ya 14 j* et portant encore sur sa demi-reliure fauve une étiquette rouge du XVIII[e] siècle, avec ce seul titre : *Vies d'artistes et conférence*[*s*].

Ce recueil, acquis le 10 juin 1901, a appartenu à la collection Defer-Dumesnil dont il porte le monogramme[1]. Le Bulletin d'acquisition de la Biblio-

1. La date de l'acquisition explique suffisamment pourquoi M. Rocheblave n'a pas eu connaissance de ce manuscrit lorsqu'il a écrit son intéressant *Essai sur le comte de Caylus*, Paris, 1889, in-8°. Il l'a signalé dans la suite, en même temps que M. Fontaine, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1907, p. 101. M. Fontaine enfin en a utilisé les pages les plus importantes dans son excellente édition des *Vies d'artistes du XVIII[e] siècle ... par le comte de Caylus*, Paris, 1910, gr. in-8°. Parmi les passages inédits que fournirait encore notre manuscrit, signalons des documents sur le sculpteur Ph. Buyster et une vie de Fr. Girardon.

thèque nationale le désigne ainsi : « Vies d'Artistes et Conférences, ms. par le comte de Caylus, avec notes de la main de Mariette et une notice de ce dernier sur François Perrier. »

A quelque chose près, cette désignation peut être tenue pour exacte. Le texte du manuscrit est bien celui des discours rédigés par Caylus et lus par lui à l'Académie royale de peinture. L'écriture de la majeure partie du recueil est d'un des copistes habituels de Caylus; la main du célèbre amateur se retrouve même çà et là, notamment dans la *Vie de Thomas Germain*. C'est bien Mariette enfin qui a annoté le travail de son ami ; c'est lui qui a entièrement recopié la présente vie de Perrier. Mais en quelle mesure en est-il l'auteur ?

Il est hors de doute que cette vie de François Perrier, attribuée à Mariette, est celle qui a été lue à l'Académie par Caylus, le 8 mai 1751. Quelques mots du début le laissent entendre et la démonstration en est fournie par le ms. 13 (ancien nº 2) de l'École des Beaux-Arts[1]

1. C'est le précieux recueil intitulé un peu brièvement *Projet pour l'histoire de l'Académie* dans la notice rédigée par M. de Bengy-Puyvallée (Paris, Plon, 1908, in-8º) pour le Catalogue des mss. des bibliothèques parisiennes, dirigé par M. Omont.

Signalons aussi à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts un autre manuscrit, le nº 114, qui pourrait à première vue ajouter encore à la confusion. Il contient en effet, broché ensemble, un « Mémoire historique des principaux ouvrages de peinture de M. Perrier... » entièrement différent du nôtre et la réplique de Coypel à Caylus à la suite de la lecture de la vie de Perrier (elle a été publiée dans les *Procès-verbaux...*, t. IV, p. 271). Mais il ne faudrait pas en conclure que la réplique correspond à ce mémoire anonyme; ce dernier, antérieur d'un siècle, n'est autre, en effet, que celui de Guillet de Saint-Georges qu'ont reproduit les éditeurs des *Mémoires inédits...*, t. I, p. 127-137. Nous saisissons avec plaisir cet

Ce dernier contient en effet un brouillon autographe de Caylus, chargé de ratures et de renvois, beaucoup plus succinct que la leçon publiée ici, mais qui en renferme déjà toute la substance. Si notre texte a une étendue presque double du travail primitif, c'est seulement parce qu'il a été copieusement grossi de considérations générales conformément à toutes les règles du délayage académique.

C'est sans doute au cours de ce travail de développement qu'est intervenue la collaboration de Mariette. Il est peu vraisemblable en effet qu'il se soit borné au rôle de copiste. Nous savons que les deux grands érudits n'ont jamais cessé d'entretenir les relations les plus étroites. C'est à Mariette que Caylus adresse ses premières notes archéologiques, en 1716; c'est Mariette qui introduit Caylus chez Crozat et lui fait place ainsi dans le monde des amateurs; c'est Mariette enfin que nous trouvons au lit de mort de Caylus, en 1765. Notre recueil apporte en outre presque à chaque page la preuve que Caylus soumettait volontiers ses manuscrits à son ami, qui biffait, remaniait et complétait certains passages, pour le fond et la forme, avec beaucoup d'autorité[1].

Nous pouvons donc, avec une quasi-certitude, déterminer ainsi la paternité de la présente notice : Caylus en est l'auteur principal, c'est lui qui a repris,

ccasion de remercier nos collègues MM. Lavallée, Rouchès et Martine de l'obligeance avec laquelle ils nous ont facilité la consultation de leurs archives.

1. Cette preuve trouverait ailleurs sa confirmation : à la Bibliothèque de l'Université, on peut voir, dans le ms. 1152, trois brouillons successifs de la vie de Van Obstal écrits de la main de Caylus; le dernier a été corrigé par Mariette. Ce manuscrit m'a été très aimablement communiqué par mon collègue et ami M. Barrau-Dihigo.

développé et remis à jour les informations autrefoi recueillies par Guillet de Saint-Georges; Mariette qui, à en juger du moins par ses propres manuscrits[1] ne possédait sur Perrier aucun renseignement parti culier, est intervenu seulement au cours de la rédac tion définitive, mais il n'a pas jugé ce travail négli geable puisqu'il a pris la peine d'en recopier le text de sa propre main. C'est ce qui nous excusera peut être de l'avoir cru digne de l'impression.

VIE DE FRANÇOIS PERRIER, PEINTRE.

François Perrier étoit fils d'un orfèvre de Saint-Jean-de L'Aulne, petite ville du duché de Bourgogne; ce qui lu fit donner pendant longtems le surnom de Bourguignon J'aime mieux suivre vos Registres sur le lieu de sa nais sance que de croire M. de Piles qui le fait originaire d Franche-Comté et que d'ajouter foi à quelques autre mémoires conservés parmi vos papiers qui le disent nat de Mâcon[2]. Quoy qu'il en soit, il quitta sa famille dan une très grande jeunesse pour aller à Lyon, où il reçu les premiers principes de la peinture et du dessein. L désir de réussir, l'envie de s'élever, cette noble ambitio qu'on doit désirer dans les jeunes gens par toutes sort de raisons, mais principalement parce qu'elle les ren appliqués et les détourne des dangers auxquels leur pe d'expérience les expose si facilement, tous ces bons sen mens réunis lui inspirèrent le désir d'aller à Rome. I

1. Cabinet des Estampes, *Notes sur les peintres et scul teurs*, 10 vol. manuscrits, Y^a 14. On sait qu'une partie seul ment de ces notes a passé dans l'édition de l'*Abecedario* d à A. de Montaiglon et Ph. de Chennevières.

2. Saint-Jean-de-Losne est un chef-lieu de canton de l'arro dissement de Beaune. Ainsi que de Piles, Félibien et Guérin fa saient naître Perrier à Salins, en Franche-Comté, Guillet Saint-Georges et d'Argenville le faisaient naître à Mâcon. Cayl oublie d'ajouter que, d'après les registres de l'Académie, Pe rier serait né en 1590.

prévoyance n'est pas ordinairement compagne de l'âge qu'il avoit alors; il n'avoit point du tout calculé l'argent qu'il lui falloit pour un aussi grand voyage, ou, s'il l'avoit compté, il ne l'avoit pas proportionné à tous les besoins d'un voyageur quelque modéré qu'il soit. En un mot, il fut bientôt sans ressource, apparemment trop éloigné de Lyon pour y revenir. De tous ceux qui se trouvoient sur le même chemin et qui pouvoient avoir le même voyage pour objet, on ne se doutera jamais que ce fut un aveugle dont il fit la rencontre et qui servit à le tirer de peine; cette vérité est assurément une des grandes preuves de la Providence. Perrier ne laissa point échapper cette occasion, toute médiocre qu'elle pouvoit être, et il prit le parti de conduire cet aveugle que la dévotion plustost que la curiosité pouvoit déterminer à se rendre à Rome. C'est dommage que Perrier n'ait pas écrit ses avantures ou que ceux à qui il les a contées n'en ayent fait aucun usage. Un jeune homme plein de feu et capable de résolution, enfin né pour être peintre, nous auroit fourni des Mémoires amusans et peut être plus comiques que ceux de Lazarille de Tormes.

Ce n'est pas le tout de se trouver à Rome, il faut sçavoir ce qu'on y deviendra; une grande fatigue, un très mauvais équipage, des talens médiocres, une grande jeunesse, qu'on soupçonne toujours d'une mauvaise conduite, ne présentent pas beaucoup de ressources à un étranger. Perrier auroit donc été dans le plus grand des embarras, il ne lui auroit jamais été possible de quitter le gouvernement de son aveugle s'il n'avoit trouvé un maître peintre, de ceux qui tiennent boutique, qui le reçut chez lui. Cet accueil n'est pas commun, surtout en Italie. Il est à présumer que le marchand y rencontroit son avantage. Au reste, ce bon homme, capable de tirer ainsi un jeune homme de la cruelle situation où il se trouvoit, méritoit de vivre plus longtems; il mourut, et Perrier se donna à celui de la même profession qui fit l'emplette de la boutique et des effets du maître que la mort venoit de lui enlever. Ce nouveau marchand, frappé de l'application et de l'ardeur pour le travail que Perrier témoignoit, empruntoit les tableaux des meilleurs maîtres pour lui donner à

copier; il est vrai qu'il vendoit les copies assez avanta-geusement; mais le procédé étoit si bon et d'un homme qui aimoit tant à servir les Arts qu'il en faut rejetter nécesairement la plus grande partie sur la sagesse, la bonne volonté et les talens naissans du jeune peintre. Il sçavoit par la douceur de son caractère captiver des hommes de cette espèce, qui pour l'ordinaire ne pensent qu'à leur intérêt et qui sont bien éloignés d'aimer et de considérer l'art dont ils vivent.

Perrier ne fut pas longtems sans dessiner avec une grande facilité et d'assez bon goût, ainsi plusieurs jeunes gens qui se trouvoient à Rome pour étudier le prioient de retoucher leurs desseins; il y en avoit même souvent qu lui achetoient ceux qu'il avoit faits et les envoyoien ensuite à leurs parens pour leur donner une idée avanta-geuse du fruit qu'ils retiroient de leur voyage et mérite de plus grands secours pour leur dépense. *Pauvre parens, voilà comme on vous traite!*

Enfin, Perrier ne fut pas longtemps sans acquérir un facilité égale dans le pinceau; alors, il fut plus en état d profiter des soins du marchand et même de s'acquitter e quelque sorte envers lui; car, dans la vérité, ce mar chand l'avoit pour ainsi dire achetté avec la boutique. Ce autre bon homme l'aimoit sans doute beaucoup, ce qu confirme l'idée avantageuse de sa conduite et de la bont de son caractère, et son maître fit pour lui tout ce que l meilleur des pères auroit pu faire en sa faveur. Il lui pro cura la connoissance de Lanfranc; Perrier sentit l mérite de ce grand artiste, il fut touché de sa manière fit ses efforts pour le suivre; il eut d'autant plus de fac lité à y parvenir qu'il devint bientôt l'élève favori de so nouveau maître, qui le fit beaucoup travailler.

Après avoir été quelque tems à une si bonne école, fut employé pour lui-même et fit plusieurs ouvrages Tivoli dans le palais du cardinal d'Est[1], ce fut sans inte

1. On sait que la célèbre villa avait été construite en 15 sur les dessins de Pietro Ligorio pour le cardinal Hippoly d'Este. Après la mort de son neveu, Louis, évêque de Ferra en 1586, Tivoli avait cessé d'appartenir à la famille d'Este avait fait retour au Saint-Siège.

·ompre les études qu'il faisoit sans cesse d'après les plus ɔeaux morceaux de l'antiquité.

Ce n'est jamais en vain qu'un jeune homme s'est appliqué; des exemples sans nombre prouvent que les fruits le son étude ne sont jamais perdus. Le mérite et le talent le Perrier se répandirent en France. Les gens considéables et les curieux firent venir plusieurs de ses tableaux.

On distingua, dans le nombre de ceux qui furent alors nvoyés à Paris, un *Crucifiment* placé sur le maître-autel :e l'église Sainte-Geneviève-des-Ardens et que l'on vient .e transporter à . . . . .[1] en démolissant ce temple pour aire place au bâtiment des Enfans-Trouvés.

Enfin, en 1630, il se rendit aux sollicitations qu'il receoit continuellement de France et particulièrement aux ıstances des bienfaiteurs de la Chartreuse de Lyon, où s'arrêta; il ne m'a pas été possible de sçavoir précisėıent en quelle année. Il commença par y faire huit ıbleaux dont on trouvera les sujets à la fin de cette vie. .es autres ouvrages qu'il a exécutés pour ce mesme cou- ɛnt sont à fresque et font l'ornement du petit cloître. Il ;t vrai qu'il fut associé avec d'autres peintres pour ce avail et chacun d'eux, choisissant alternativement un ɛs traits de l'histoire de saint Bruno, l'assemblage de ›us ces tableaux produisit, avec toute la diligence désirée ır les moines, l'histoire complette de leur fondateur. On ouvera dans le catalogue les sujets des tableaux qui rent exécutés par Perrier.

Après avoir fait quelques autres ouvrages à Lyon, vint à Paris, où son premier soin fut de se rendre ıprès de Vouet, dont la réputation étoit alors dans toute force et dans tout son brillant. Ce grand peintre étoit argé d'orner de ses ouvrages plusieurs appartemens de superbe maison de Chilly appartenante à M. le maréal d'Effiat. Il y travailloit lorsque Perrier le vint trou- ·r, il consentit à peindre la chapelle sur les desseins de maître habile, et il s'en acquita si bien que ce mor- ɑu est regardé comme le mieux peint de tout le châıu.

1. En blanc dans le texte.

Quelque tems après, Perrier fut chargé du plafond de la seconde Chambre des Enquêtes, il y a représenté *la Justice accompagnée de tous ses symboles.* Cet ouvrage étoit à peine fini que M. de Guénégaud, surintendant des Finances, le chargea du dôme de sa chapelle de Fresne où l'on voit une *Assomption de la Vierge.* Il fut aussi choisi pour travailler au château de Rinci[1]. M. Bordier, maître de cette belle maison, aimoit à voir la variété des manières, car les trois chambres du premier étage sont ornées de peintures de différentes mains et le morceau de Perrier est assurément le plus distingué et peut être regardé comme un des plus beaux qu'il ait faits. C'est une *Bacchanale* de la plus élégante et de la plus agréable composition; elle rappelle les nobles idées de Jules-Romain lorsqu'il a exécuté de pareils sujets. Celui-ci est exécuté à fresque et ne peut être mieux conservé. On pourroit y reprendre un peu de dureté dans la couleur. La calotte du sallon de cette même maison est encore d la main de Perrier, elle fait voir des compartimens et de bas-reliefs feints de stuc, ils sont de la plus grand beauté et de l'effet le plus trompeur. Des affaires particu lières, dont le détail ne nous est pas connu, engagèren Perrier, après avoir terminé cet ouvrage, à faire u second voyage à Rome; il revint à Paris en 1645 pour n s'en plus éloigner et, en 1648, qui fut l'année de l'érectio de votre Académie, il fut nommé un des douze premier officiers chargés de conduire l'École et de présider à se exercices sous le nom d'Anciens.

La gallerie de l'hôtel de la Vrillière, qu'il fut charg d'exécuter à fresque à son retour, seroit seule capable d faire son éloge, en ne considérant même que la préfe rence qui lui fut donnée; car dans tous les tems le hommes ont été honorés et flattés de certains choix, t étoit celui que pouvoit faire M. de la Vrillière. Ce ministr

1. « Nommé aujourd'hui Livri », dit le ms. des beaux-art Le château avait été acheté, en effet, en 1694 par Louis Sa guin, marquis de Livry, qui fut maréchal de camp et maît d'hôtel du roi. Cf. Ch. Chavard et O. Stemler, *Recherch sur le Raincy*, Paris, 1884, in-8°.

étoit non seulement amateur, mais bon connoisseur, il en a laissé la preuve la plus assurée par l'assemblage d'un de ces cabinets, dont même le premier coup d'œil déclare aux curieux le grand goût et les connoissances solides de celui qu'il l'a formé. La justice qu'on rend à ces sortes d'assemblages se conserve dans la république des arts, même longtems après que ces beaux cabinets sont dispersés, et l'on cite éternellement les morceaux qu'ils ont possédés; c'est un nouveau titre pour la preuve de leur beauté.

La gallerie dont Perrier fut chargé est véritablement magnifique; elle a 19 toises 4 pieds de longueur sur la argeur de 3 toises un pied. Les sujets dont Perrier l'a ornée ne forment point une suite historique; il a donné carrière à son imagination et n'a représenté que les sujets le la Fable qui lui ont paru les plus agréables et les plus ieureux pour son talent; mais, dans le dessein de rendre a totalité flateuse et recommandable, il a peint dans la oûte un compartiment d'architecture varié par des arcs-oubleaux, des cadres, des panneaux et des bordures vales, dans lesquelles il a renfermé ses tableaux, dont la ariété est des plus piquantes.

Le premier tableau de la voûte, sur la droite en sortant e l'appartement, représente *l'Entreveuë de Neptune et 'Amphitrite*. L'un et l'autre sont accompagnés des divi-ités de la mer et sont représentés avec tout l'appareil de ur cour.

Celui de la gauche présente *Junon dans son char traisné ar des paons;* cette déesse est accompagnée d'Iris et ommande à Éole de laisser sortir les vents pour favori-r sans doute l'armée des Grecs assemblée pour le siège e Troye.

On voit ensuite à côté d'un arc-doubleau plusieurs pan-eaux ronds qui renferment les portraits de quelques-uns es héros de l'antiquité.

Dans l'espace compris entre les deux autres arcs-dou-eaux, Perrier a placé au milieu de la voûte un grand bleau dans lequel il a fait voir Diane assise sur un iage, accompagnée des génies de la chasse avec leurs tributs. Des bas-reliefs feints de bronze doré, qui repré-

sentent *Amphytrite dans une conque marine tirée par des dauphins* et *Borée qui enlève Oréthie,* sont placés à droite et à gauche sur la chute de la voûte.

Le tableau principal de cette partie de la voûte est enfermé dans un quadre dont les extrémités forment de l'un et de l'autre côté des portions de cercle dans lesquelles sont peints *Apollon dans son char*, accompagné du Tems, des Heures, de l'Aurore, des Zéphirs et de la Nuit qui se retire à l'approche du soleil.

Au delà de ce grand tableau et dans le milieu de la voûte, entre deux arcs-doubleaux, il a placé *l'Aurore* avec tous ses attributs. Dans une bordure ovale, à la droite de ce morceau, on voit un bas-relief feint de bronze vert et de forme ronde; il représente *Hercule qui étouffe Antée* et dans un autre bas-relief, à la gauche, et qui fait pendant à ce dernier, il a placé deux *Vestales* qui conservent le feu sacré.

Les deux derniers tableaux de la voûte sont enfermés chacun dans un grand quadre, celui de la main droite représente *Pluton lorsqu'il enleva Proserpine* et celui de la main gauche *Jupiter qui vient avec toute sa gloire rendre visite à Sémélé.*

Le haut des deux faces opposées de la galerie et qui terminent la longueur de la voûte, et qu'on appelle des culs-de-four, sont également ornés de peintures; sur le haut de la face ceintrée, du côté des appartemens, il a placé plusieurs figures symboliques, telles que *l'Architecture* et *la Musique*, et dans la face opposée *la Peinture* et *la Sculpture* avec les richesses des symboles accordés aux arts libéraux.

Enfin, les trumeaux et les lambris de la gallerie sont ou de la main de Perrier ou bien exécutés sur ses desseins. Cet ouvrage à fresque prouve assurément un beau génie et une grande exécution, et l'artiste, par conséquent, fait beaucoup d'honneur au pays qui l'a produit.

Perrier a aussi travaillé pour M. le président Lambert qui n'a rien épargné pour rendre recommandable du cos[té] des arts sa belle maison placée à la pointe de l'Isle. Bi[en] des gens ont sacrifié de tous les tems des somm[es] immenses à la décoration de leurs maisons; mais to[us]

n'ont pas apporté, comme M. Lambert, le soin et la connoissance dans le choix des grands hommes qu'ils ont employés.

Perrier lui a fait quelques tableaux qui représentent des sujets de la fable, ils sont placés dans la gorge du plafond du cabinet des Muses et peints sur fonds d'or; ils font honneur à celui qui les a produits, quoy qu'à dire la vérité ce soit peu de chose et que dans cette place il ait affaire à un mauvais voisin, Le Sueur.

On voit encore deux petits plafonds de Perrier dans l'église des religieuses de Sainte-Marie de la rue Saint-Antoine; ils sont à fresque et de forme ovale, l'un est au milieu de cette église et représente une gloire céleste, l'autre est placé dans la chapelle de la Vierge et l'on y oit une *Assomption;* ces morceaux, peu considérables par ux-mêmes, font cependant plaisir à voir.

Il mourut à Paris au mois de juin 1650; il étoit le sepième de la classe des Anciens; c'est, comme je vous l'ai éjà dit, le nom qu'on donnoit aux professeurs dans l'ennce de l'Académie. Le sort l'avoit fait professeur, et il fut pendant deux ans, ou peu s'en faut; car elles étoient pas tout à fait expirées lorsqu'il mourut. Il 'étoit point encore d'usage dans ces premiers tems de onner des tableaux de réception, ainsi vos salles n'ont oint l'avantage de posséder des preuves de son mérite.

Perrier étoit grand et d'une figure agréable, et, quoyque n caractère fût sage, froid et modéré, il étoit vif pour s amis et, par une conséquence nécessaire et dépennte de ces mêmes qualités, il avoit plus réuni que personne l'estime particulière et généralle. Voilà le portrait ses mœurs et celui de sa figure. Quant à ses talens, il oit beaucoup de feu, son génie étoit facile, sa manière dessiner aisée et agréable; il peignoit assez bien le ysage et suivoit dans cette partie le stile des Caraches. n coloris étoit à la vérité un peu outré et ses ombres p noires. On peut lui reprocher de n'avoir pas toujours é fort exact dans la perspective pour la place de ses ures.

On ne connoît point de peintres qui ayent gravé un is grand nombre de planches à l'eau forte. Il a fait voir

dans ce genre beaucoup d'esprit et de facilité; l'un et l'autre sont en effet l'attrait et le mérite de cette petite partie de l'art. Dans la grande dispute qui s'éleva sur les deux célèbres tableaux de *la Communion de saint Jérôme*, peints l'un à Bologne, dans la Chartreuse, par Augustin Carache et l'autre à Rome par le Dominiquain, Perrier fit une eau forte du premier à la prière de Lanfranc, et ce grand peintre envoya cette estampe par toute l'Europe pour prouver qu'il avoit eu raison de soutenir que le tableau du Dominiquain étoit composé d'après celui d'Augustin Carache.

Liste des ouvrages de Fr. Perrier.

Plusieurs ouvrages à Tivoli dans le Palais du cardinal d'Est.

Un *Crucifix* pour le grand-autel de Sainte-Geneviève-des-Ardens.

Un *Crucifix*, accompagné de plusieurs figures, pour l'auteur du chapitre de la Chartreuse de Lyon et les huit morceaux suivans pour les mêmes religieux :

Une *Prière de J.-C. au jardin des oliviers* dans la chapelle de Saint-Antoine.

Une *Décolation de saint Jean*. Morceau qu'il a gravé, placé dans le chœur.

J.-C. accompagné de la Vierge et de saint Joseph, placé dans le chœur.

La Cène, c'est le plus grand morceau des huit. Celui-ci est dans le réfectoire.

Saint Anthelme, évêque du Bellay et général de l'ordre des Chartreux, qui ressuscite un homme mort de la piqûre d'une vipère, placé dans le chapitre.

Un *Crucifix*, avec une *Magdelaine* et *Saint Bruno*, dans la chambre du prieur.

Un *Saint Bruno qui offre un lys à la Vierge*, dans la même chambre.

On voit dans le petit cloître de cette même Chartreuse dix autres morceaux à fresque de la vie de saint Bruno. En voici les sujets :

Saint Bruno qui se propose de quitter le monde et qui exhorte ses amis à une pareille retraite.

Une apparition des anges à saint Bruno.

L'Entreveüe de saint Bruno et d'un hermite.

Saint Hugues, évêque de Grenoble, couché par terre avec un sentiment de mortification, quoyque revêtu de son habit épiscopal.

Saint Hugues qui donne l'habit de Chartreux à deux compagnons de saint Bruno.

Une apparition de la Vierge à saint Bruno sur le sommet d'une montagne.

Saint Bruno et ses compagnons prosternés aux pieds d'Urbain II qui les reçoit favorablement.

Une apparition de la Vierge et de saint Pierre à un Chartreux.

Le Pape offrant à saint Bruno la dignité épiscopale qu'il refuse.

Saint Bruno qui apparoît à Roger, comte de Calabre, et qui lui révèle la trahison d'un de ses capitaines.

La *Chapelle de Chilly*, sur les desseins de Vouet.

Alexandre et son médecin.

Hercule et Omphale.

Une allégorie sur la naissance de Louis XIV.

Vulcain qui forge des armes en présence de Vénus.

Acis, Galathée et Poliphème[1].

Le Triomphe de Neptune.

Saturne qui coupe les ailes à l'Amour[2].

La Justice avec ses symboles, dans le plafond de la seconde Chambre des Enquêtes.

Le Dôme de la chapelle de Fresne.

Une *Bacchanale* à fresque, dans le plafond d'une chambre du château de Livri, autrefois nommé de Rinci.

La gallerie de l'hôtel de la Vrillière, aujourd'hui l'hôtel de Toulouse.

Quelques morceaux pour M. le président Lambert.

1. Au Louvre, n° 694. La gravure de ce tableau, éditée par . de Poilly, est due à Perrier lui-même. Elle ne figure pas dans le catalogue de R. Dumesnil.

2. Gravé par Perrier. R. Dumesnil, n° 11.

Deux petites coupoles dans l'église des filles de Sainte-Marie, rüe Saint-Antoine.

Jupiter enfant et la nymphe Amalthée.

Polïphème et Galathée, car il a souvent répété ce sujet, mais avec une grande variété.

On ne fera point le détail de tout ce qu'il a gravé, qui est en assez grand nombre[1].

1. Le catalogue de l'œuvre gravé de Perrier, par Robert Dumesnil, comprend 198 pièces (*Le peintre-graveur français*, t. VI, p. 162-201, et t. XI, p. 254-256).

Le manuscrit des beaux-arts donnait à la suite de la liste des peintures un embryon de catalogue des gravures, supprimé sans doute par Mariette comme insuffisamment complet :

« Un recueil de cent des plus belles statues antiques de Rome.

« Cinquante bas-reliefs antiques.

« Les triangles de Raphaël à Chigi, ainsi que l'*Assemblée* et le *Festin des dieux* de ce même petit palais.

« Un *Crucifix*, une *Fuite en Égipte*, un *Saint Roch* et une *Décollation de saint Jean* d'après lui.

« Il a aussi gravé quelques figures antiques en clair obscur. »

LES DERNIERS JOURS

DE

NICOLAS POUSSIN

ET LES

›RIGINES DE L'ACADÉMIE DE FRANCE

A ROME

Par M. André Fontaine.

)ans sa remarquable édition des *Lettres de Pous-*
:, M. Charles Jouanny a réuni toutes les informa-
ıns qu'il a pu découvrir sur les dernières années du
nd artiste. Dès 1660, celui-ci « ne passe aucun
r sans douleur » ; il se voit « contraint d'abandon-
tout labeur et de mettre les couleurs et les pin-
ux à part »[1]. Il reprend cependant le travail, peint
1662 un tableau de *la Samaritaine*, dont l'exécu-
ı se trouve retardée par « un fâcheux rhume » ; et
ıs savons qu'en 1664, dans cette année où, « para-
que, plein d'infirmités de toutes sortes », il perd
bonne femme »[2], il achève pourtant *le Déluge*,
:ieux testament artistique qu'on pourrait presque
re une allégorie à cet hiver et à ce désastre de la
ıoù s'engloutissait peu à peu le génie de l'artiste.

1 *Correspondance de Nicolas Poussin*, édit. Jouanny, p. 450.
2 *Ibid.*, p. 458-459.

Mais, en 1665, que devint Poussin pendant le
quelques mois qui précédèrent sa mort? Nous savon
bien qu'un sien neveu vint rôder à Rome autour d
l'héritage convoité, qu'il se préoccupa de sa famil
et des biens importants qu'il laissait, que le 1er ma
il se *réveilla* pour inscrire dans une lettre fameus
quelques vérités dont les unes sont trop évidente
dont les autres semblent l'écho de la haute doctrin
qu'il pratiqua; nous nous le figurons seul, abandonn
découragé par la souffrance, attendant la mort,
nous déplorons qu'un de ses amis ne nous ait p
laissé quelques détails sur sa fin.

L'étude attentive et le rapprochement de certai
textes depuis longtemps connus vont me permett
de jeter une toute petite lueur sur cette obscurit
Mais lorsqu'il s'agit d'un Poussin, rien n'est à nég
ger, et nous ne pouvons faire fi du moindre rense
gnement.

Les procès-verbaux de l'Académie royale de pei
ture et de sculpture nous apprennent que l'Académ
de France à Rome exista de fait avant son établiss
ment officiel, puisque de jeunes artistes reçurent d
1664 « la pension du roi » pour aller à Rome, co
formément aux projets de Louis XIV et de Colbe
M. Lucien Marcheix a même relevé, dans la *Corr
pondance des directeurs de l'Académie de Franc
Rome*, la présence, dans cette ville, en 1661,
peintre Bénigne Sarrazin, fils du grand sculpteur
a cru pouvoir le considérer comme le plus anc
pensionnaire[1]. Mais enfin, c'est le 10 septembre 1

1. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art franç*
année 1908, p. 23. — Bénigne Sarrazin obtint bien, le 20
cembre 1660, en même temps qu'un logement au Louvre
somme de 300 livres de pension par forme d'entretenen

ɹe Colbert vient distribuer les prix du premier con-
ɔurs institué conformément à l'article XXIV des sta-
.ts du 24 décembre 1663, concours qui, ayant sub-
sté jusqu'à nos jours malgré la suppression de
ıncienne Académie, continue d'ouvrir à nos jeunes
tistes la route de l'Italie. Colbert donc promet aux
uréats « que le roi leur donnera pension pour aller
Rome quand l'Académie le jugera à propos ». Le
novembre, celle-ci donne « déclaration aux sieurs
eunier et Corneille le jeune portant qu'ayant re-
nnu l'assiduité et le progrès qu'ils ont fait dans le
ssin et peinture, par lequel ils ont obtenu les pre-
ier et second prix, l'Académie a jugé qu'ils sont en
at de profiter en l'étude du dit art en Italie, quand
plaira à Sa Majesté de les y envoyer ». Et enfin, le
décembre, M. du Metz vient lui-même annoncer
ıe « M. Colbert ayant vu le certificat de l'Acadé-
ie... a incontinent ordonné l'argent nécessaire pour
ır voyage et la pension pour les y entretenir ».

Disons pourtant que les *Comptes des Bâtiments du*
i nous donnent à penser : 1° que l'ordonnancement
la dépense ne fut pas immédiat; 2° que le roi
joignit un sculpteur, ou plutôt un graveur, aux
ux peintres, puisque nous y lisons : « 23 avril 1665,
s^r Beaubrun, trésorier de l'Académie de peinture
sculpture, ... 411 livres pour le paiement des prix

chacun an pendant qu'il sera en Italie », et cela « pour don-
moyens au dict Benigne Sarazin d'aller étudier à Rome
de se perfectionner au dict art de peinture ». Mais, en
, on ne voit pas que le roi songe à créer une Académie de
nce à Rome, et il faudrait savoir si pareille faveur n'avait
déjà été accordée à quelques jeunes artistes. Au reste,
igne Sarrazin était à Rome en 1664 et travaillait à l'Aca-
ıie en 1669 (cf. *Corresp. des directeurs de l'Académie*, t. I,
:3).

donnés aux étudiants », et plus loin, à la date du 5 ma « A Étienne Baudet, pour le voyage qu'il va faire e Italie pour étudier en l'art de sculpture, 200 l. — Meunier et Corneille jeune, peintres, idem, 300 l.[1].

Nous connaissons Baudet et Jean-Baptiste Co neille. Mais qui donc était ce Meunier dont le no se retrouve toujours écrit de la même façon dans l procès-verbaux de l'Académie depuis le 7 avril 166 jour où il obtint un prix pour une sorte de concou d'essai d'où devaient sortir les grands concours c prix de Rome? On ne peut le confondre avec Philip Meunier, peintre d'architecture, né à Paris vers 165 Faut-il donc, comme M. Paul Cornu, dans sa tab des *Procès-verbaux*, en faire un peintre dont la tra disparaît aussitôt qu'il a quitté Paris pour Rome? suffit de rapprocher de certains autres textes les in cations des procès-verbaux pour voir que ce Meuni s'identifie en réalité avec Pierre Monier, peintre bi connu, qui ne mourut que le 29 décembre 1703.

En effet, nous savons par les *Procès-verbaux* q Meunier obtint son prix pour avoir « fait le table représentant la *Conquête de la Toison d'or* »[2], nous lisons dans la biographie de Pierre Monier p Lépicié : « Dans ce temps-là, Louis XIV voula établir une académie de peinture à Rome, on propo des prix aux jeunes élèves pour connaître les pl habiles : M. Monier en mérita un. Le sujet de s tableau était la *Conquête de la Toison par Jason*, sorte qu'il fut du nombre des premiers pensionnair que M. Errard, nommé directeur de cette académ

1. J.-J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du roi*, t. I, col. et 52.
2. *Procès-verbaux de l'Académie...*, 4 septembre 1661.

nmena pour en former l'établissement[1]. » Errard, est vrai, ne partit pour Rome qu'en 1666, et l'indition donnée par Lépicié permettrait encore de dister, si nous ne savions que Lépicié, écrivant au IIIe siècle, a pu commettre une légère erreur de te, tandis qu'un mémoire, paraissant bien parvenir la famille des Corneille, dit expressément : « Jeanptiste Corneille alla à Rome à pied en 1665, avec M. Monier et Baudet, par un froid humide. Il avait guère que seize ans[2]. » Cette fois, la question définitivement tranchée, puisque ce renseignement ncorde exactement avec les indications des *Comptes s Bâtiments du roi;* et ainsi le Meunier, auteur de *Conquête de la Toison d'or*, bénéficiaire, ainsi que rneille et Baudet, des libéralités de Louis XIV, dentifie avec le Pierre Monier, compagnon de yage de ces deux artistes et auteur du tableau compensé au concours de 1664[3].

. *Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des membres de cadémie...*, t. II, p. 8.

. *Mémoires inédits...*, t. I, p. 385. En réalité, Jean-Baptiste neille, né, comme l'a démontré Jal, le 2 décembre 1649, vait guère que quinze ans lorsqu'il entreprit ce long et dur age avec des compagnons âgés l'un, Baudet, de trente ans iron, l'autre, Monier, de vingt-quatre ans.

Dans la *Table des Procès-verbaux de l'Académie*, Pierre nier, qu'on a eu le tort de ne pas identifier avec Meunier, rouve en revanche confondu avec le sculpteur Michel Mon- qui obtint en 1672 la pension du roi (cf. *Procès-verbaux...*, ctobre 1672, et Guiffrey et Barthélemy, *Liste des pension- res de l'Académie de France à Rome*, p. 12). Le danger de es ces tables, c'est que, ne pouvant être faites par des nts connaissant exactement tous les hommes dont le nom être cité, il y a toujours place pour des confusions de ce re. Si consciencieuse que soit la *Table des Procès-verbaux Académie*, elle n'a pu échapper à cet écueil, et c'est à tort beaucoup de personnes pensent qu'une table, même bien , dispense de l'étude approfondie d'un ouvrage.

Ceci, à vrai dire, semble nous éloigner singulièr ment de Nicolas Poussin; mais les occupations Pierre Monier, une fois arrivé à Rome, nous y ram neront vite. Le jeune artiste et ses compagnons durent pas faire leur entrée dans la ville tant dési avant le printemps de 1665. Peut-être attendirent- quelque temps le viatique royal, qui ne fut pourta délivré qu'en mai, et ne se décidèrent-ils à parti pied qu'en désespérant de le recevoir de si tôt. D' autre côté, le « froid humide » dont parle le b graphe des Corneille indique que le voyage eut l en hiver et non après encaissement de la somme p mise. Il y a donc toute probabilité pour que les p miers pensionnaires de l'Académie de France à Ro soient parvenus dans le courant du mois d'avril 1 au but de leur voyage, dessinant peut-être quelq portraits dans les villes qu'ils traversaient pour s venir à leurs dépenses, à la façon des « peintres p vinciaux à demi nomades, comme il y en avait be coup »[1] à cette époque. La route d'Italie était b connue des artistes; lorsqu'ils revenaient de Ro les meilleures familles les retenaient pour exécu des tableaux; nul doute que, lorsque de jeunes é diants s'y rendaient, ils n'eussent l'occasion de gag quelque argent en portraiturant à bon compte petites gens. Qui sait si, en 1624, ce n'est pas d sorte que Poussin lui-même avait fait le voyage?

Toujours est-il que si nous sommes mal renseig sur les occupations de Baudet et de Jean-Bapt Corneille pendant les premiers mois de leur séjo Rome, nous avons la certitude que Pierre Monie présenta presque immédiatement chez Poussin a

1. Henry Lemonnier, *L'art français au temps de Rich et de Mazarin*, p. 296.

ne lettre de son maître Sébastien Bourdon et que oussin encouragea, surveilla, dirigea, presque déjà ourant, les travaux du jeune pensionnaire. Nous en ons pour garant Mariette, qui, le 6 mai 1752, vant M. de Vandières, directeur et ordonnateur néral des Bâtiments, prenant séance pour la preière fois à l'Académie, lut « une dissertation de . Bourdon sur la lumière, avec l'historique d'une urte conférence sur la manière de dessiner l'anue avec facilité et précision ».

Le travail de Mariette nous a été conservé par atelet, qui, dans son *Dictionnaire des arts de peinre, sculpture et gravure*, l'a imprimé tout entier à rticle *Conférence*, sans doute comme un modèle genre[1]. Or, nous y lisons ce qui suit : « Il (Bourn) eut encore recours à lui (Poussin) lorsque, non ntent des mesures des plus belles statues antiques 'il avait prises lui-même étant à Rome, il chargea onier, son disciple, qui allait dans cette ville, d'y surer de nouveau ces statues. Il lui avait enseigné méthode qu'il devait mettre en pratique et dont il it sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien

Procès-verbaux de l'Académie..., 6 mai 1752. — M. Henry in, dans son recueil des *Conférences de l'Académie royale einture*, p. 122 et suiv., a publié séparément la conférence la *Lumière* et l'historique sur la *Manière de dessiner l'ane*. Mais il a cru à tort que, « avant d'insérer cet écrit dans dictionnaire, Watelet en avait donné lecture à l'Acadé ». En réalité, tout ce qui n'est pas de Bourdon dans le e est, non pas de Watelet, mais de Mariette qui, déjà le tobre 1751, avait lu à l'Académie la *Vie* de cet artiste et t un recueil de toutes les estampes gravées par lui. L'érun de Mariette, ses recherches particulières sur Bourdon, nformations qu'en sa qualité de petit-neveu de Jean-Bap Corneille il pouvait avoir recueillies sur le séjour et les aux de Pierre Monier à Rome donnent quelque importance ttribution exacte du travail publié par Watelet.

que de concert avec le Poussin, et il eut la satisf
tion d'apprendre que l'habile artiste dont il rech
chait l'avis avait fort goûté la justesse et la simplic
de sa méthode, que l'entreprise n'avait pas été mo
de son goût et que, tout usé qu'il était par le trav
et par les années, l'amour de l'art lui avait fait retro
ver de nouvelles forces; et ce fut en effet avec
propres instruments et presque sous les yeux et
direction du *bon-homme* que l'opération se fit.
voulu laisser subsister l'expression de Bourdon da
toute sa simplicité[1]. »

Tous ceux qui se sont attachés à l'étude de Pous
connaissent ce passage : mais il ne me semble
qu'on ait jamais pris garde à l'époque précise où
maître avait ainsi *retrouvé de nouvelles forces* po
encourager les études de ses jeunes compatrio
Paralytique, accablé de rhumes perpétuels, en pr
aux plus tristes préoccupations, veuf depuis quelq
mois, Poussin, pendant le printemps et l'été de 16
guidait Monier, et sans doute aussi ses compagn
de voyage, dans l'étude de l'antique. Il ne les acco
pagnait pas dans leurs déplacements, semble-t
mais il exerçait sur leurs travaux une telle surv

1. Watelet, *Dictionnaire...*, p. 419. Il est bien évident
Mariette avait, en écrivant cet « historique », le texte de B
don sous les yeux. Or, nous savons par les *Mémoires inédi*
(t. I, p. 101) que cet artiste parla « en 1670 sur l'étude
antiques et présenta à l'École royale les proportions prise
mesurées à Rome par M. Monier sur les originaux de qu
figures antiques, selon la prière que M. Bourdon lui en a
faite ». Les procès-verbaux de l'Académie nous apprennen
outre que la conférence eut lieu le 5 juillet. C'est donc
témoignage absolument authentique que nous transmet
riette. Nous savons d'ailleurs que lorsque des hommes con
Mariette et Hulst retouchaient les conférences des artiste
XVII[e] siècle, ils rajeunissaient le texte, apportaient parfois
détails nouveaux puisés aux documents officiels, mais n'a
raient pas les faits.

ınce que ceux-ci se trouvaient accomplis « presque
ous les yeux et la direction du bon-homme ». Bon-
omme, en vérité, et dans toute l'acception du terme,
vieil artiste infirme et moribond qui consacrait à
nseigner et à perfectionner des méthodes aimées le
eu de forces qui lui restait.

On aimerait à savoir qu'en revanche les jeunes
ensionnaires du roi l'entourèrent de soins et d'affec-
on, jetèrent un dernier rayon d'espoir sur sa vie et
ssistèrent à son lit de mort; mais nous en sommes
duits sur ce point à des conjectures, et tout ce que
ous pouvons dire, c'est qu'avant l'établissement offi-
el de l'Académie de France à Rome, il y eut des
ensionnaires qui constituèrent vraiment la pépi-
ère de l'école, que Poussin fut leur directeur
études avec plus de conscience peut-être et d'ardeur
e tel ou tel des artistes auxquels appartint plus
d ce titre de directeur. C'est sous le patronage et
ec les conseils du maître que débuta l'œuvre qui se
ursuit depuis deux siècles et demi, et on ne doit
int séparer le nom de Poussin de celui des fonda-
ırs de la maison. Une histoire de l'établissement
i passerait sous silence la collaboration du grand
iste serait une histoire incomplète. On ne songea
seulement « à lui confier une sorte de direction
rale et intellectuelle des artistes qu'on envoyait
Italie »[1]; cette direction, grâce à Sébastien Bour-
ı et à son élève Monier, il la prit et l'exerça pour
plus grande gloire de l'actuelle Académie de
nce à Rome.

Henry Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et Mazarin*, p. 304.

UN ÉRUDIT BOLONAIS DU XVIIe SIÈCLE

CARLO-CESARE MALVASI

(1616-1693)

Par M. Gabriel Rouchès.

Un de ses ouvrages a surtout fait connaître Mal
sia et rend, aujourd'hui encore, son nom familier a
historiens de l'art. C'est la *Felsina pittrice*, dont
titre emprunte l'antique appellation de Bologne.
livre est un de ces recueils de vies d'artistes, com
le XVIIe siècle italien en vit surgir plusieurs, à l'imi
tion de Vasari, et consacrés le plus souvent à la glo
d'une école locale. Les biographies de Malvasia s
précieuses et forment la base de toute étude de
peinture bolonaise, mais elles ne constituent pas s
œuvre entière. La physionomie que nous all
essayer d'évoquer, est celle d'un savant, intéress
par son activité et sa curiosité multiples. Il n'a
l'érudition aisée et fleurie des humanistes de la
naissance. Il incarne plutôt le type de l'homme
cabinet tel qu'on le trouve au Seicento, à l'époque
classicisme. D'esprit un peu lourd et parfois péda
mais en revanche solide et laborieux, avec une gra
bonhomie qui rachète ses travers, Malvasia est b
un véritable fils de cette Bologne, *mater studior*
toujours fidèle à sa devise : *Bononia docet*.

Carlo-Cesare, fils du comte Galeazzo Malvasia, ıppartenait à une des familles les plus considérables le Bologne. Il naquit le 18 décembre 1616. Son éduation fut celle d'un jeune gentilhomme et porta aussi ien sur les exercices physiques que sur la culture de 'intelligence. Il eut pour maître le poète Cesare Riıaldi, qui avait été l'ami d'Augustin Carrache, et qui ui donna, de bonne heure, le goût des belles-lettres et rincipalement de la poésie. Vers la vingtième année, Carlo Malvasia composa plusieurs recueils de vers atins et italiens, religieux et profanes : *Il fior coroato*, *De laudibus Venetorum* et *Il Panteon in Pindo, onsacrato ai santi dell' anno*.

Aussi ne tarda-t-il à faire partie de plusieurs des cadémies aux noms bizarres qui, à Bologne comme illeurs, abondaient à cette époque. Les *Gelati*, à qui marquait une préférence, l'élurent pour leur *prinpe*. Malvasia connaissait également la musique et ıvait jouer de plusieurs instruments.

Dans sa première jeunesse, il servit quelque temps ous les ordres de son cousin, le marquis Cornelio alvasia, un homme d'une grande valeur morale et tellectuelle, qui commandait alors les troupes du ıpe Urbain VIII. Mais bien que, suivant son bioaphe, le chanoine Crespi, Carlo fît à l'occasion euve de courage, il n'avait point l'âme guerrière et retourna vite à ses études. Les sciences philosoiques, le droit, la théologie lui valurent des succès. Un voyage à Rome le fit apprécier de plusieurs des rsonnages de la cour pontificale et notamment des rdinaux Spada et Ginnetti. Les diverses académies ccueillirent avec enthousiasme, entre autres les *noristi* et surtout les *Fantastici* qui le nommèrent

principe honoraire. Cette charge fut, par la suite l'occasion de déplacements à Rome.

Vers l'année 1650, à la suite d'une dangereuse mala-die, Malvasia entra dans les ordres. Il approfondit se connaissances théologiques et il fut agrégé au collèg des théologiens le 3 juillet 1653. Près de dix ans aprè le 6 novembre 1662, il devait succéder à un de se cousins comme chanoine de la cathédrale, fonction laquelle il renonça en 1681.

Malvasia n'enseigna pas la théologie. C'est comm professeur de droit qu'il acquit une très grande répu tation dans toute l'Italie du Nord. Les Universités d Padoue et de Pavie lui firent des propositions qu' n'accepta pas, car il ne voulait pas quitter Bologne.

Les loisirs que lui laissaient son canonicat et s chaire de droit, il les consacrait aux sciences ou au arts. Il était très entendu à l'astronomie, aux mathé mathiques, à l'architecture; il savait dessiner peindre, ayant travaillé sous Cavedone, un élève de Carrache. Même, il dépassait, suivant son biograph l'habileté d'un amateur.

Il s'occupait spécialement de peindre, soit à l'huil soit à fresque, des perspectives et des paysages. décora ainsi sa propre maison et un pavillon, u *casino* qu'il avait fait construire. Obligeant et n ménageant pas sa peine, il exécutait de semblabl travaux chez ses amis.

Il se plaisait à vivre parmi les artistes. Il fréquen tait les ateliers les plus réputés. On l'accueillait pa tout avec plaisir, car c'était un ami sûr et un prote teur généreux. On le prenait à l'occasion pour arbit dans les discussions esthétiques.

Malvasia, qui n'était pas en vain professeur

Bolonais, s'intéressait fort aux questions d'enseigne-nent. Nous voyons ce chanoine et ce juriste à la tête le l'Académie des *Ottenebrati,* académie de dessin l'après le modèle vivant. Cette école qu'abritait le palais Ghislieri avait été fondée par Tiarini, l'Al-pane, le Guerchin et Sirani. Elle fut transformée par a suite et placée sous la direction de Battista Bolo-nini, de Lorenzo Pasinelli, d'Emilio Taruffi et e Carlo Malvasia.

On travaillait beaucoup dans cette Académie qui ompta jusqu'à soixante-dix élèves. Malgré leur grand ombre, l'ordre et le silence régnaient. Chaque nnée, un sujet de concours était indiqué par les irecteurs; il devait être exécuté dans un certain élai. Le lauréat recevait le titre de *principe* et une nédaille d'or lui était décernée.

Malvasia s'acquittait de ses fonctions avec un grand :le. Il s'occupait des jeunes gens, de leurs premiers avaux, des conditions dans lesquelles ils vivaient. Il ivrait sa bourse à ceux dont il supposait le dénû-ent. Il cherchait à découvrir chez eux des pro-esses de talent. C'est ainsi qu'il fit connaître l'infor-née Élisabeth Sirani.

Tout en tenant compte de l'excès d'éloge que ren-me la biographie écrite par Crespi, Malvasia nous paraît comme un homme intelligent et bon. Bien 'il prît très au sérieux son rôle de directeur école des beaux-arts, il faisait preuve de bonne meur et ne montrait ni morgue, ni excès d'austé-é. En 1688, dans les dernières années de sa vie, en oie à ces misères physiques qui l'avaient obligé à ilier son canonicat, nous le voyons offrir un ertissement à ses jeunes étudiants ainsi qu'à ses

concitoyens, un cortège masqué où les disciples d l'Académie Ghislieri représentaient leurs illustre prédécesseurs de l'école bolonaise.

Malvasia avait dépassé la soixantaine, il n'ava donné jusque-là que des recueils de poésies et de dissertations juridiques, lorsqu'il publia en 1678 s *Felsina pittrice*[1]. On peut dire qu'il avait mis tout sa vie à la préparer. Il avait connu dans sa jeuness les élèves directs des Carrache. Il avait réuni de archives importantes qui contenaient, entre autre des lettres de ces artistes. De plus, il avait fait dess ner les principales œuvres qu'ils avaient laissées Bologne. En dernier lieu, il se rendit à Venise à Florence pour se documenter.

Malvasia avait eu un prédécesseur dans la personn de Gio.-Antonio Bumaldi qui, en 1641, avait com posé un ouvrage en latin : *Minervalia Bonon. Civiu anademata seu bibliotheca bononiensis cui access antiquorum pictorum et sculptorum Bonon. brev catalogus*. C'est, comme son nom l'indique, une sor de répertoire, formé de notices brèves, dont plusieu sont reproduites dans la *Felsina*.

Ce livre est dédié à Louis XIV. Un tel choix doit pas nous surprendre. Nous sommes à l'époq de la plus grande splendeur du règne de ce monarqu L'écho des magnificences de Versailles parvenait ju qu'en Italie, ne fût-ce que par les artistes frança dont Malvasia connaissait certains. Le roi de Fran

1. *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, 2 vol. Bologn 1678. — *Id., con aggiunte, correzioni e note inedite del me simo autore, di G.-P. Zanotti e di altri scrittori viven* Bologna, 1841. Cette édition contient les opuscules publ pour et contre Malvasia et la biographie de Malvasia par chanoine Crespi qui continua la *Felsina pittrice*.

tait considéré comme le protecteur des arts par xcellence. Un ouvrage placé sous son égide ne pouait manquer d'acquérir une certaine réputation pour : plus grand bénéfice de Bologne et de son école de einture.

Louis XIV n'ignorait pas le nom de Malvasia. Le ıarquis Cornelio, dont il a été déjà question, avait ommandé, comme lieutenant général, l'armée au ervice du roi de France en Italie, armée dont Franois Ier de Modène était généralissime. Le roi remer-'a Carlo Malvasia par le don de son portrait et de la érie des gravures d'après les Batailles de Le Brun. Iais le courrier, qui transportait ces cadeaux, fut rrêté et dépouillé.

Ayant appris le fait, le prince dédommagea Malvaa en lui envoyant une nouvelle miniature dans un ıdre enrichi de brillants. Deux sonnets imprimés én te de la *Felsina pittrice*, l'un où l'auteur s'adresse au pleur, l'autre dédié à Le Brun, font allusion à ces vénements. Ce présent causa un très grand plaisir ı savant bolonais. Par son testament du 22 décembre 592, il laisse ce portrait, qu'il considère, dit-il, comme chose la plus précieuse qu'il ait en ce monde, à l'Arıiconfrérie de la Bienheureuse Vierge de la Vie, ais il dicte ses conditions :

« Jamais ce bijou ne pourra être engagé ni vendu. ans les grands jours de fête, il ornera l'autel de la adone; on devra l'exposer le jour où le chapitre de cathédrale se transportera à Sainte-Marie de la Vie pur la messe anniversaire de Malvasia. »

Les relations de l'auteur de la *Felsina pittrice* avec France ne se bornèrent pas là. Il se hâta d'adresser l'Académie royale de peinture et de sculpture ses

deux volumes accompagnés d'une lettre. Le procès
verbal du 19 novembre 1678 accuse leur réception[1]
L'Académie devait conserver assez longtemps le sou
venir de Malvasia. En 1710, trente-deux ans plu
tard, de La Fosse lira, le 4 octobre et le 6 décembre
une traduction de la vie des Carrache d'après l'histo
riographe bolonais[2]. Il faut ajouter que l'attentio
des membres de la Compagnie venait d'être rappelé
sur celui-ci par l'apparition des opuscules de Vittori
et de Zanotti dont il sera question plus loin et où de
lances étaient rompues à son sujet. Ces deux livre
avaient été offerts à l'Académie, l'un en 1705, l'autr
en 1708. L'Académie consacra sept séances, duran

1. « Ce jour, l'Académie assemblée, Monsieur du Metz
estant a présenté deux tomes curieusement reliez, trestant d
l'histoire des peintres bolognés, composés par Monsgr cont
Charle-Cesare Malvasia, lesquels il avait adressé à Monsieu
l'abbé de la Chambre pour donner à l'Académie accompagné
d'une lestre de sivilité qu'il a escrite à l'Académie, à laquell
la Compagnie a ordonné au secrétaire de faire responce
(*Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculptur*
t. II, p. 139). Ces deux volumes existent à la bibliothèque d
l'École des beaux-arts (n° 995 A [Réserve]). Ils ont en effet un
reliure assez originale, en veau marron. Les plats, décoré
d'une façon identique, comprennent un assez large encadre
ment avec, dans des médaillons, des couronnes de formes di
férentes. Au centre, des rameaux forment un ovale rempli pa
un soleil rayonnant; de la partie inférieure de ces branche
part une chaîne qui tient suspendue une palette avec des pin
ceaux.

La première page porte une dédicace en vers tracée d'un
écriture grande et ferme :

« Mentre, o dotti Signori,
Del mio debile ingegno
Qui un picciol parlo a tributarvi io vegno
Chiedo scusa a l'ardir, menda a gli errori;
Che non ho, come è in voi, l'arte, e i colori,
Ossequiose servo.
« Carlo Malvasia. »

2. *Procès-verbaux*, t. IV, p. 113 et 116.

les années 1705, 1706 et 1708[1], à la lecture et à la discussion des *Observations* de Vittoria. Les *lettres* de Zanotti figurèrent au programme de six réunions de 1708 et de 1709[2].

En ce qui concerne Malvasia, il fut en rapports avec un des membres de l'Académie, avec Le Brun lui-même. Il l'avait peut-être connu en Italie. Il lui écrivit pour lui annoncer que le premier présent royal ne lui était pas parvenu, et il lui dédia un des sonnets qui ouvrent la *Felsina pittrice*. Une lettre que nous publions dans la note ci-dessous[3], et que nous

1. *Procès-verbaux*, t. IV, p. 8, 11, 16, 17, 19, 24, 60.
2. *Procès-verbaux*, t. IV, p. 60, 62, 67-70, 77, 88.
3. « A Monsieur Le Brun, peintre primaire du Roy à Paris.

« Di Roma, l'ult° di Gen° 1683.

« Monsieur,

« Trovandosi il Sig^r Viviani in Genova, nè sapendo quando eram^te egli sia per passare in Lombardia e giunger in Bologna, perchè io più longam^te non tardi a ricevere la vostra grass^a lett^a e quella del Sig^r Coypel, ambe in data delli 10 di 9bre dell' anno scorso, ha rissoluto inviarmele chiuse entro una sua Bolog^a. Così appunto egli di co là m' ha scritto sin sotto il di Genaro. Mà la lettera mandatami a Roma dal mio agente Bolog^a p^a che al fine di Genaro stesso non mi è stata resa. i è stato necessario di fare si longa diceria perche sapiate cagione della mia tarda tanto risposta.

« E prima non posso esplicarvi il giubilo, che mi han recato vostri a me tanto preziosi caratteri come del magg. amico ' io m' abbia al mondo; onde da ciò potrete comprendere ali cortesie io sia per fare al sud° Sig. Viviani da voi racoandatomi, e con p^to affetto io sia per prontam^te servirlo in to ciò a che si estenderanno le mie forze.

« Voi, mio Sig^re, mi fate l'onor di addimandarmi nella vos- gentilss^a lettera della mia sanità. E come volete voi, ch' io n tenga divin tutta perfezione, hora che con la inefabile azia impetratami da S. M^à m' avete posso ben dire imbalsata la vita. Vi giuro sù l'honor mio che tutti si stupiscono, i rallegrano con me in vedere come la gioia da me ricevuta novo regallo, mi ha formalmente fatto ringiovenire e enire un altro da quello ch' io ero. Cosi lo riconoscono e confessano il Sig. ambasciatore e Sig. card^l d'Etrò, il Sig.

avons quelque raison de croire inédite, prouve, ave son *voi* familier et ses protestations d'amitiés, la cor dialité des relations entre le peintre de Louis XIV e son correspondant.

L'ouvrage dont la lettre à Le Brun annonçait l prochaine apparition et dont l'artiste était chargé pa avance de remettre un exemplaire à Colbert, était un docte et énorme dissertation sur une énigme juridiqu l'*Ælia Laelia Crispis* (*sic*). Le livre parut en effet e

Erard, il Sig. Gascar e tutti co' quali tutto di si fà di voi della vostra virtù la dovuta commemorazione, e celebrando l vostra incomparabile lege d'amicizia colla quale vi obbligat e incatenate i cori devoti del vostro merito, e del vostro nome come più d'ogn' altro hà ben giusta ragione d'essere eterna mente il mio.

« Il mio libro è sotto il torchio, e in tanto se n' allonga l'u cità alla luce, in q[to] mi si mandano prima i fogli a Roma pe la correzione, e rimandaroli io poi a Bolog[a] ove l'opra stampa. Vi pregherò bene con tutto il cuore a farmi l'onor d'essere voi, che con le vostre mani lo presentiate al Sig[r] Co bert, al quale prendo l'ardir di dedicarlo. Voi solo lo potre render grato ed accetto con la vostra efficacia, et energia, io goderò di accrescere al numero dell' altre infinite mie obbl gationi anche quest' altra, di essermi voì stato mediatore questo mio secondo attentato. Conservatevi in sanità, et a m conservate la vostra benevolenza, ch' io stimo più che qu siasi cosa al mondo, essendo di Voi Monsieur,

« Vostre très humble et très obéissant serviteur,

« Carlo Malvasia.

« Vi ringrazio, mio Sig[re] del libro vostro che mi replica Sig[r] Viviani aver mi voi destinato. Ma per l'amor di Dio as curatomi bene il recapito, che non andasse a mulo con avvenne delle stampe reali la primo volta. Fate che un me cante di Parigi lo mandi ben sicuro in mano de Sig[ri] Broccl che essi si prendevanno la cura di farmilo tenere brievamen come fece anco la seconda muta delle stampe reali, e di nuo devotam[te] vi riverisco » (Bibliothèque de l'École des beau arts. Manuscrits, n° 555. — Les mots français se trouvent da le texte).

Le peintre Viviani dont il est question dans cette lettre ét originaire de Naples. Il fut agréé par l'Académie royale peinture le 27 novembre 1681 et reçu le 13 octobre 1682 (*Pr cès-verbaux*, t. II, p. 195).

683, avec une dédicace et plusieurs pièces de vers en 'honneur du ministre.

En 1686, Malvasia publia une sorte de répertoire es peintures existant à Bologne sous le titre de : *Le itture di Bologna che rendono il passagiero disin-annato ed istruito*. Il le signa de son pseudonyme cadémique d'Ascoso. Ce livre formait un complé-ıent pratique à la *Felsina pittrice*. Son titre seul ous montre quelle utilité il présentait pour ceux qui oulaient visiter avec fruit la vieille cité, en ce emps-là plus riche qu'elle ne l'est aujourd'hui en euvres des maîtres qui l'ont illustrée. Ce petit guide ıt très apprécié pendant plus de cent ans. Remanié ar Zanotti, il n'obtint pas moins de sept éditions u cours du XVIIIe siècle, dont la dernière en 1792.

Malvasia prépara une étude plus spéciale, une mo-ographie, comme nous dirions aujourd'hui, sur le ycle de fresques exécutées par Louis Carrache et s élèves au couvent de San Michele in Bosco après les vies de saint Benoît et de sainte Cécile. es planches furent dessinées et gravées par Giacomo iovannini, un de ces jeunes artistes instruits à l'Aca-émie des *Ottenebrati*. Malvasia n'eut pas la joie de oir ce nouvel ouvrage qui sortit des presses un an ulement après sa mort[1].

Le dernier hommage qu'il rendit à sa chère cité, ce t, avec les *Marmora felsinea*, un recueil d'inscrip-ons romaines trouvées en grande partie à Bologne dans les environs[2].

Il mourut le 10 mars 1693, âgé de soixante-dix-sept

. Il parut sous le titre de : *Il claustro di S. Michele in sco di Bologna, dipinto da Lod. Carracci, etc... descritto da rlo Ces. Malvasia, ravvivato col disegno e l'intaglio da Giac. ovannini*. Bologna, 1694.

. *Marmora felsinea innumeris non solum inscriptionibus*

ans. Sa fin fut édifiante : « Mori qual visse, esempla
rissimo ecclesiastico, » dit son biographe Crespi. O
l'ensevelit dans le tombeau familial à Saint-Jacques
le-Majeur. Il laissait un grand nombre de manuscrit
sous le titre général d'*Otia lapidaria*. Quant à s
belle collection épigraphique, ses héritiers la don
nèrent plus tard à l'*Istituto* de Bologne. Un émul
de Malvasia, le docteur Trionfetti, chanoine, lecteu
public de philosophie et professeur d'histoire natu
relle, composa à cette occasion une inscription dor
la première partie résume assez bien cette existenc
laborieuse :

CAROLUS COMES MALVASIA
JURIS UTRIUSQUE DOCTOR COLLEGIATUS
PUB. BONON. LECT. EMERITUS
ECCLESIAE METROPOL. EJUSDEM URBIS CANONICU
ERUDITISSIMORUM OPERUM AUCTOR
UNIUS SUB TIT. FELSINA PITTRICE
ALTERIUS MARMORA FELSINEA, etc...

Le caractère de Malvasia, que le récit de son exis
tence nous a fait connaître, son ouvrage capital, l
Felsina pittrice, nous permet d'en saisir plus vive
ment certains traits. Au début, l'auteur nous annonc
les quatre divisions que comportera la suite des bio
graphies. Il s'occupera d'abord des origines de l
peinture bolonaise. La seconde partie, il la consacr
au Francia et à ses disciples. Dans la troisième, il me
en scène les Carrache et leurs contemporains. Le
élèves des Carrache, dont Malvasia avait approch
certains, sur qui il était renseigné, viennent en der
nier lieu.

Il ne faut pas chercher des mérites littéraires dar

exteris hucusque ineditis sed etiam quamplur. doctiss. viroru expositionibus roborata et aucta. Bononiae, 1690.

a *Felsina*. Elle n'en possède pas. On ne peut la com-
parer, non seulemeut aux *Vite* de Vasari, mais même
certains ouvrages du XVIIe siècle, aux biographies
le Baldinucci notamment. Le style est lourd et diffus.
Les phrases interminables ne sont pas toujours d'un
talien très pur, avec des mots et des expressions de
ialecte. L'art de la composition est absent. L'écri-
ain entasse ses matériaux sans ordre[1]. De tels dé-
auts rendent pénible une lecture que facilitent peu
a détestable impression des volumes de 1678 ou les
aractères minuscules de l'édition compacte de 1841.
Pour l'agrément de ses récits, on pardonne beau-
oup à Vasari. L'absence de talent nous porte au con-
raire à juger sévèrement les libertés que Malvasia,
omme son illustre prédécesseur, prend avec la
érité. Ses mensonges ont d'ailleurs une cause
nique : le patriotisme. Aujourd'hui encore, il n'est
as de ville d'Italie qui mérite plus que l'intellectuelle
active Bologne d'inspirer de l'orgueil à ses enfants.
Mais, chez Malvasia, ce sentiment devient excessif.
es voyages à Rome et ailleurs n'ont pu le détourner
sa chère cité. Pour lui, elle est la première de
utes, ses artistes dominent les autres. Il commence
ar protester contre cette opinion conforme à la réa-
é, d'après laquelle l'école bolonaise, en retard sur
s rivales, n'existe véritablement qu'au début du

1. Voici une appréciation qu'a portée un critique du XVIIIe siècle qui nous semble juste :
« Quale storia pittoresca v' è nel mondo più fastidiosa della *lsina pittrice* cominciando dal suo titolo? Pochi scrittori in esto genere hanno avuto argomento più brillante del Mal-sia, e nessuno ha riuscito peggio di lui ... Nella *Felsina trice* incanta quel raro miscuglio d'idiotismi lombardo bolo-esi, scicentismi, frasi plebee, fatti interamente inutili, rifles-ni puerili, lodi sterminate, periodi nimici del pulmone. »
un Lodovico Bianconi. Bottari, *Raccolta*, t. VII, p. 312.

xvie siècle. Il ne lui suffit pas qu'elle ait eu la supr
matie au xviie siècle et qu'elle ait conquis Rome, pu
l'Europe. Il veut, à tout prix, lui découvrir des aïeu
reculés. Et, consciencieusement, Malvasia inven
une histoire de la peinture à Bologne au moyen â
et pendant la Renaissance. Il grandit sans mesu
les quelques médiocres personnalités qu'il a pu d
couvrir.

Sa jalousie s'attaque aux autres centres d'art, au
autres peintres. Florence lui est insupportable.
dénigre Vasari et Baldinucci. Il voudrait rabaiss
Raphaël. Dans les premiers exemplaires de la *Fe
sina* figure l'appellation peu spirituelle de « boccalo
urbinate » adressée à ce maître, mais l'auteur en com
prit le ridicule et il la supprima.

En ce qui concerne les artistes bolonais, autant il fa
l'éloge de ceux qui sont restés fidèles à la chère cité
lui ont consacré tout leur travail, autant il se mont
impitoyable vis-à-vis de ceux qui ont cherché fo
tune ailleurs. Ainsi Annibal Carrache est à ses yeu
un coupable, un déserteur. Il met tout en œuv
pour le diminuer. Il essaie de prouver que son rô
n'a pas été aussi grand qu'on le dit, qu'il doit tout
son cousin Louis, le type du bon et fidèle Bolonai
Aveuglé par sa passion, Malvasia ne se contente pl
de dénaturer les faits, il arrive à inventer de tou
pièce des anecdotes comme la suivante : « Le card
nal Odoardo Farnèse, mécontent du travail d'Ann
bal, fait venir d'urgence à Rome Louis qui, en dou
jours, corrige les peintures de son cousin[1]. »

De pareils contes ne pouvaient manquer d'amen
des critiques. Dix ans après la mort de Malvasia, u

1. Malvasia, *Felsina pittrice* (éd. de 1678), t. I, p. 406.

:hanoine espagnol de Valence, Vincenzo Vittoria, ɔublia ses *Osservazioni sopra il libro della Felsina ɔittrice*[1] où, dans un italien plus fluide que celui du ;avant Bolonais, il signala les erreurs accumulées par :elui-ci. Le peintre Pietro Cavazzoni Zanotti releva e défi et entreprit à son tour la réfutation de Vitto-ia dans ses *Lettere familiari scritte ad un amico in lifesa del conte Carlo Cesare Malvasia*[2]. Cette polé-nique fit quelque bruit même en dehors d'Italie, ›uisque nous avons vu l'Académie royale de peinture 'y intéresser et donner son avis.

Pédant, lourd et sans ordre, apparenté au célèbre locteur Balordo, historien sans scrupules, voilà le ugement que nous serions maintenant tentés de por-er pour conclure, mais l'étude de sa vie nous a mon-:é que Malvasia valait mieux. C'est une figure de avant, intéressant par ses recherches diverses, sym-athique par son caractère bienfaisant et empreint de onhomie. Son livre est ennuyeux, mais est-ce bien ı un obstacle pour quiconque veut faire des re-herches sérieuses; il est aussi parfois mensonger, ıais Malvasia a l'excuse de n'être pas le seul coupable son époque. Il altère d'ailleurs la vérité avec une :lle candeur qu'il est facile de s'en apercevoir. De lus, il ne ment pas continuellement, sauf quand c'est intérêt de Bologne. Ses matériaux sont bons et tiles. Lorsqu'en France on voudra rendre aux Car-ıche et aux Bolonais la place qu'ils méritent et se .ontrer simplement justes à leur égard, c'est Malvasia ıi constituera la principale, presque l'unique source : leur histoire.

1. Roma, 1703.
2. Bologna, 1705.

TRAITÉS DU XVIIe SIÈCLE

SUR LE

DESSIN DES JARDINS

ET LA

CULTURE DES ARBRES ET DES PLANTE

Par M. Jules Guiffrey.

Vainement chercherait-on dans les nombreuses hi toires de l'art qui se publient chaque jour un chapitr un modeste chapitre, sur la décoration des jardin N'est-ce pas là une fâcheuse lacune? Elle s'expliqu sans se justifier, par l'indifférence trop longtem témoignée aux hommes de science et de goût q consacraient leurs recherches au dessin des pa terres, à la combinaison des fleurs et des arbuste Voici qu'une protestation semble aujourd'hui s'él ver contre cette injustice. Depuis quelques année on glorifie les grands prêtres du jardinage et le maître à tous l'illustre Le Nostre. On vante leu talents, on étudie leurs travaux, on recherche l moindres détails de leur histoire; en un mot, ils so à la mode. Dans cet engouement général d'un publ prompt à s'enthousiasmer par snobisme, Le Nost est placé au premier rang, et c'est justice. Il personnif en quelque sorte l'épanouissement de l'art de la can pagne à sa plus glorieuse période. Mais, si belle,

rande que soit sa figure, elle ne doit pas éclipser complètement ceux qui l'ont précédé ou aidé dans sa noble ìche. C'est pour contribuer à cette œuvre de répaation que nous allons passer très rapidement en evue les noms et les travaux des maîtres du jardiage qui furent, au xviie siècle, les précurseurs ou les ontemporains du dessinateur attitré de Versailles.

Si l'on examine attentivement, dans les estampes du emps, la représentation des châteaux construits de 600 à 1650 et des parterres qui les encadrent, deux articularités bien remarquables sautent aux yeux : identité absolue du dessin de ces différents parterres, une part; de l'autre, la merveilleuse harmonie de es contours géométriques avec l'architecture pomeuse et symétrique des édifices du xviie siècle. Les rdonnateurs des jardins de ce temps-là, le plus ustre tout au moins, avaient poussé assez loin leurs udes d'architecture. Le Nostre ne joignait-il pas en fet à son titre de dessinateur des jardins royaux lui de contrôleur des Bâtiments du Roi. S'il ne evint pas membre effectif de l'Académie d'architecre, souvent cette Compagnie fit appel à sa grande périence; enfin, il avait étudié la peinture dans l'ater de Simon Vouet, à côté de Charles Le Brun. A ces nnaissances multiples, il dut certainement la supérité sans rivale dont il fit preuve dans le tracé des rdins, aux Tuileries comme à Versailles, à Vaux mme à Dampierre. Ses émules ou collaborateurs avaient probablement pas poussé aussi loin leur insiction première; toutefois, plusieurs d'entre eux aient dû faire un sérieux apprentissage du dessin. urs œuvres le prouvent assez. C'est ce que nous ons démontrer.

Commençons par le premier en date de ces habil
maîtres jardiniers du xviie siècle dont le souvenir
été sauvé par leurs œuvres.

Jacques Boyceau, sieur de la Barauderie, gent
homme ordinaire de la chambre du Roi et intenda
de ses jardins, consacra les dernières années de
carrière à la rédaction d'un *Traité du jardinage sel
les raisons de la nature et de l'art*, dans lequel
nombreuses planches donnaient la reproduction d
parterres dessinés par le sieur Boyceau pour divers
maisons royales. Ce traité parut seulement après
mort de l'auteur, en 1638, comme nous l'apprend
préface signée de Jacques de Menours, le successe
de Boyceau dans son office.

Investi de la charge d'intendant des jardins roya
par Henri IV, le sieur de la Barauderie avait co
servé cette fonction sous Louis XIII et la gar
jusqu'à son dernier jour. Un de ses principa
ouvrages était le tracé du grand et du petit parte
de la reine-mère au palais du Luxembourg. Div
dessins de broderie pour les jardins de Versaill
pour le parterre des grottes de Saint-Germain-e
Laye, pour les côtés de la fontaine de Mercure
même château ont également pris place dans
Traité de jardinage. Voici déjà une preuve que
parterres de broderie dont on fait parfois remon
l'origine au début du règne de Louis XIV étaient co
nus bien avant lui et furent déjà employés auto
du petit château de Versailles sous Louis XIII.
Nostre n'a fait qu'imiter et développer les orn
ments de Boyceau. Les mêmes motifs de décorati
sont communs à l'un et à l'autre. Ils consist
presque toujours en festons réguliers, arabesqu

inceaux d'un goût très sobre. Que de dessins charnants le livre de Boyceau pourrait fournir aux dames n quête de broderies originales! Est-il certain qu'on e l'ait pas déjà employé à cet usage et que les images u *Traité de jardinage* n'aient pas été reproduites ans ces cahiers donnant des modèles d'ouvrages ;minins, si répandus aujourd'hui?

La disposition de ces parterres primitifs se réduit resque à un modèle unique : un bassin entouré de uatre plates-bandes formant un carré parfait ou un ectangle allongé. C'est exactement l'arrangement u'on voit encore à Versailles au parterre de broderie u de buis comme au parterre de fleurs, dit aussi parrre du Nord. Parfois, des initiales ou des attributs ppellent le nom du propriétaire. Le grand parterre u jardin de la reine-mère au Luxembourg est enriui de grandes M couronnées. Sauf ces particularités ailleurs rares, les planches du recueil montrant les x « frises du jardin des Tuileries dessous la terrasse s meuriers blancs » ne diffèrent pas sensiblement s alentours du château de Versailles, c'est-à-dire d'un rterre carré avec frises et guillochis. Il faut le connaître cependant : malgré leur communauté nspiration, ces compositions ne laissent pas de re preuve d'une certaine richesse d'imagination. En ; examinant de près, on s'aperçoit de quelques difences notables qui ne paraissaient pas à première e.

L'auteur ne pouvait s'abstenir de consigner par it le fruit de ses méditations et de son expérience. s planches sont accompagnées d'un texte divisé en is livres, le premier traitant de la terre, le deuxième ; arbres, le troisième des jardins, parterres, rivières,

fontaines, grottes, volières, espaliers, jardin de plaisi
jardin utile. Les titres des treize chapitres du livr
premier donneront une idée de l'étendue des matière
successivement passées en revue. En voici la liste
1° du printemps et des éléments; 2° de la terre e
général; 3° des terres en particulier et de leurs diffé
rences; 4° de l'eau en général et en particulier; 5° d
soleil en général; 6° de l'augmentation de la force d
soleil; 7° de l'air et des vents; 8° de la mer; 9° de l
lune; 10° des fiens; 11° des quatre saisons de l'anné
12° de la situation du jardin; 13° des qualités requis
au jardin. En somme, l'auteur aborde successivemen
toutes les questions se rattachant à l'objet de so
ouvrage.

De l'examen des dessins de Boyceau il semble bie
résulter que ce parti pris d'entourer le voisina
immédiat de l'habitation de parterres de fleurs basse
sans arbres de haute futaie, et de reporter les ombrag
à une certaine distance, n'est pas une innovatio
propre à Le Nostre. L'illustre dessinateur de Ve
sailles ne mériterait donc pas la critique, qui lui f
souvent adressée de son temps, de ne point laiss
assez de couvert autour des habitations. Cette règ
imposée à tous les architectes de jardins du xviie siè
ne peut-elle se justifier par la logique et le bon sen
Dans nos pays septentrionaux, on recherche surto
le soleil, sauf pendant les fortes chaleurs de l'ét
c'est-à-dire seulement durant quelques semaines
la saison chaude. D'autre part, les hautes futaies tr
rapprochées des bâtiments donnent aux appartemen
une ombre un peu triste. L'aspect du château
Versailles ne gagne-t-il pas à ce superbe isoleme
sur un plateau élevé, et avec la splendide perspecti
qui se prolonge jusqu'à l'horizon.

Si le sieur de La Barauderie fut un des premiers à édiger les formules du jardin français, son exemple e tarda pas à trouver de nombreux imitateurs. Dans n espace de moins d'une dizaine d'années, de 1651 1658, parurent plusieurs ouvrages techniques sur la ulture des fleurs et le dessin des parterres. Leur sucès fut considérable, car ils eurent en très peu d'anées de nombreuses éditions. Des traductions en nglais, en italien, en allemand, répandirent leur éputation.

Comme les auteurs de ces traités techniques éclarent presque tous que leurs conseils sont dictés ar de longues observations, par une expérience emontant à une cinquantaine d'années, il faut en conlure que le début du XVIIe siècle donna le signal 'une étude approfondie des questions concernant la ulture des fleurs, des arbres fruitiers et des plantes otagères. Les plantes utiles et les plantes d'ornenent furent l'objet d'un travail méthodique dont les ésultats sont consignés dans une série d'ouvrages ortant les noms de Nicolas de Bonnefons (*Le jardiier françois*, Paris, 1651, in-12), de Claude Mollet *e théâtre des plants et jardinages*, Paris, 1652, in-4°), e l'abbé Legendre, curé d'Hénouville près Rouen *a manière de cultiver les arbres fruitiers*, Paris, 552, petit in-8°). Ce livre paraît avoir obtenu une ogue extraordinaire; on en publie huit éditions ouvelles de 1653 à 1684; on le traduit en alleand en 1703. Parfois, on réimprime à la suite du aité de l'abbé Legendre celui de Triquet intitulé *istruction pour les arbres fruitiers*, qui parut 1653 et eut six autres éditions de 1653 à 1676. e n'est que longtemps après que Jean-Michel e Bouteux, neveu d'André Le Nostre, publia ses

Plans et nouveaux dessins de jardinages dédiés a marquis de Louvois, datant à peu près de la mêm époque que le plus célèbre des ouvrages sur les jar dins, le livre de La Quintinie consacré à une *Ins truction pour les jardins fruitiers et potagers avec u traité des orangers* (Paris, 1690, 2 vol. in-4°). N'est-i pas singulier que le plus illustre de ces praticien éminents, qu'André Le Nostre n'ait pas laissé, lu aussi, un exposé de ses doctrines et de ses idées su la distribution des jardins? Certes, il était auss capable qu'aucun de ses émules de dicter des lois à ses contemporains et à ses successeurs. Le loisir lu manqua-t-il pour rédiger ses idées par écrit, ou, peut être, crut-il superflu d'ajouter un volume de plus à tous les traités qu'il vit successivement paraître au temps de sa jeunesse et dont il fit certainement son profit.

Il y eut parmi les obscurs contemporains du granc créateur de Versailles des hommes d'un incontes- table talent, fort experts dans leur profession e dont les ouvrages contribuèrent dans une large mesure à la célébrité et à l'expansion du goût fran- çais. A chacun de ces praticiens habiles était attribue l'entretien d'un des jardins royaux, et, comme le fils succédait presque toujours au père dans ces fonctions officielles, nous voyons des dynasties entières atta- chées à un château, à un domaine pendant plusieurs générations.

La famille Le Nostre offre l'exemple le plus fameux de cet heureux résultat de l'hérédité des fonctions. Le père d'André, Jean Le Nostre, était, avant son fils, chargé de l'entretien du jardin des Tuileries. Quant à l'auteur de la famille, Pierre Le Nostre, père de Jean, il travaillait au jardin parisien dès 1572.

De 1618 à 1636, Jean Le Nostre figure sur les états e la maison royale, comme spécialement chargé de entretien des parterres des Tuileries; il transmet à on fils André, le 26 janvier 1637, la charge qu'il vait remplie jusque-là, avec la seule réserve de surivance à son profit si son fils venait à décéder avant ii.

C'est ainsi que des familles d'artisans modestes ortent peu à peu du milieu qui les a vues naître et élèvent graduellement, par étapes successives, aux lus hautes charges. A son titre de contrôleur général es Bâtiments Le Nostre joint celui de dessinateur es plants et jardins de Sa Majesté, et c'est ce dernier tre de dessinateur qu'il transmettra quelques années vant sa mort, le 28 avril 1692, à ses neveux Jean-lichel Le Bouteux et Claude Desgots, devenus ses éritiers les plus proches par suite du décès de ses nfants.

Bien moins connue que la famille illustrée par ndré Le Nostre, la dynastie de jardiniers ayant porté nom de Mollet tient une place importante cepenant parmi les fonctionnaires employés à l'embellisment des jardins royaux pendant un siècle et demi.

L'auteur de la famille, Jacques Mollet, est occupé en 508 aux deux parterres neufs du jardin du Roi, à Foninebleau; il reçoit 900 livres de gages. Son fils laude est désigné sur les états de dépenses comme remier jardinier de Sa Majesté. Il a 600 livres pour onner les dessins des jardins et 1,500 livres pour entretien du jardin neuf entre le fossé et le palais es Tuileries. Son fils, nommé aussi Claude, lui est ssocié de bonne heure, c'est-à-dire bien avant 550[1]. Celui-ci conserve l'entretien du jardin neuf

1. *Archives de l'Art français*, t. I, p. 41.

des Tuileries et fournit en même temps les dessin
des nouveaux parterres. Un brevet du 20 octobr
1664, conférant à Charles Mollet le logement occup
par son père Claude II aux Tuileries, fait connaîtr
la date approximative du décès de ce dernier.

A Claude Mollet, premier du nom, est dû *Le théâtr
des plants et jardinages*, paru en 1651, après la mor
de son auteur, comme nous l'apprend le frère mêm
de Claude, André Mollet, dans un livre publié par lu
à Stockholm en 1651.

Pierre Mollet, fils aîné du premier Claude, frèr
d'André et de Claude II, hérita, en vertu d'un breve
du 16 janvier 1634, du logement de son père aux Tuile-
ries, à la charge d'entretenir les palissades de grena-
diers de ce jardin.

La généalogie de la famille se trouve donc ainsi
établie : Jacques, père de Claude Ier qui meurt avant
1651, grand-père de Pierre, de Claude II, mort vers
1664, et d'André. Le fils de Claude II, Charles Mollet,
perpétua la famille.

La plupart de ces jardiniers furent attachés aux
jardins des Tuileries, du Louvre et de Versailles, et
ne s'éloignèrent presque jamais. L'un d'eux toutefois
fait exception. C'est le troisième fils de Claude Ier,
celui qui portait le prénom d'André. D'humeur vaga-
bonde, il ne put rester en France et passa successi-
vement au service du roi d'Angleterre et du prince
d'Orange. Dès la première moitié du XVIIe siècle,
on le voit par cet exemple, les jardiniers français
jouissent d'une grande réputation dans les pays étran-
gers. En dernier lieu, André Mollet se fixait en Suède,
où la reine Christine lui conférait les fonctions de pre-
mier jardinier. C'est le poste qu'il occupait quand il

publia l'ouvrage paru en 1651, où il a consigné de précieux renseignements sur sa biographie et sur son père Claude. En tête du volume est placé le portrait, gravé par M. Lasne, de *Claude Mollet, premier jardinier du Roi.* L'auteur explique que son père étant mort avant la publication de son traité, il a « désiré mettre icy son portrait en sa mémoire »[1].

Assurément, dans la combinaison des méandres de ses parterres, André Mollet se montre sensiblement inférieur à Jacques Boyceau; mais il part du même principe. Quatre plates-bandes garnies d'arabesques ou de broderies entourant un bassin rond, voilà la disposition presque invariable de ses jardins, avec quelques-uns de ces labyrinthes qui faisaient alors fureur. Toutefois, le grand intérêt de l'ouvrage consiste pour nous dans les détails précis qu'il donne sur la généalogie des Mollet. Claude, le premier de tous, l'ancêtre, eut donc le titre de premier jardinier des rois Henri IV et Louis XIII, et même de Louis XIV encore enfant. Ses trois fils suivirent la carrière paternelle; André alla chercher fortune à l'étranger. En 1651, lors de la publication de son livre, il prend la qualité de maître des jardins de la reine de Suède.

Est-ce ce même André Mollet que nous voyons en 1654 (12 septembre) signer une donation de tous ses biens à sa femme Marthe Aucher, de laquelle il obtient en retour la même libéralité. Dans ce contrat[2], André Mollet prend le titre bien modeste de jardinier ordinaire du Roi, lui qui, quelques années auparavant, se disait fièrement « maître des jardins de

1. On trouvera plus loin la description bibliographique de cet ouvrage.

2. Arch. nat., Y 191, fol. 292.

la reine de Suède ». D'autre part, est-il admissible que deux membres de la même famille aient reçu en même temps ce prénom d'André? La question reste donc en suspens. La donation de 1654 nous apprend encore que le jardinier André Mollet avait son domicile dans la rue Saint-Dominique, paroisse de Saint-Germain-des-Prés.

Sur Pierre Mollet, l'aîné des trois frères, on possède fort peu de renseignements. On a vu plus haut qu'il logeait aux Tuileries en 1634. Il était chargé de l'entretien de la haute allée des mûriers blancs; il remplit cette fonction assez modeste jusqu'en 1671, date à laquelle il est remplacé, d'après les comptes des Bâtiments, par la veuve Carbonnet.

Quant à Charles Mollet[1], il semble avoir à peu près exercé les mêmes emplois que Le Nostre dès 1668; il figure sur les comptes avec un traitement annuel de 500 livres pour travailler aux dessins des jardins et parterres des maisons royales. Il doit en même temps s'occuper de l'entretien du jardin neuf du Louvre et des orangers qui s'y trouvent et reçoit, à ce titre, 1,000 livres par an. Charles Mollet reste en fonctions jusqu'en 1693[2]. L'année suivante, son fils Armand-Claude Mollet prend sa place sur les états de paiement. Il est employé, comme lui, aux

1. Charles Mollet avait une sœur nommée Élisabeth, à laquelle il fait don, le 10 mai 1682, d'une rente viagère de 100 livres sur l'Hôtel-de-Ville de Paris, en reconnaissance de ses bons offices depuis nombre d'années (Arch. nat., Y 241, fol. 466). Faut-il conclure de cet acte qu'Élisabeth Mollet ne se maria pas?

2. Notre homme mariait sa fille Marie-Marguerite le 7 novembre 1689 à Charles Rousseau, avocat au Parlement de Paris. Sa femme, Marie Liebeuf, était décédée à cette date (Arch. nat., Y 256, fol. 216 v°).

dessins des jardins et parterres, avec 500 livres de gages annuels. En 1704, nommé contrôleur général à Versailles, il voit ses gages élevés à 2,000 livres, somme qui est parfois portée au double, sans que nous connaissions la raison de cette augmentation.

Armand-Claude Mollet était parvenu, vers la fin de sa vie qui fut longue, à une situation très considérable. Nous avons publié naguère le procès-verbal d'apposition de scellés dans le logement qu'il occupait au Louvre. Cette pièce[1], datée du 23 janvier 1742, donne au défunt le titre d'écuyer, de chevalier de l'ordre de Saint-Michel, puis la qualité d'architecte ordinaire et contrôleur général des Bâtiments du Roi, jardins, arts et manufactures de France. Il laissait au jour de sa mort quatre fils et une fille : 1° Louis-François, écuyer, contrôleur général des Bâtiments du Roi, comme son père, demeurant comme lui cour du Vieux Louvre; 2° Nicolas, bachelier en théologie; 3° Mathieu, écuyer, maréchal des logis de la Reine; 4° Armand-Robert, absent; 5° Françoise-Toussaint Mollet, veuve de Jules-Martin Desjardins, écuyer. Le défunt avait amassé une véritable fortune. Dans son logement furent trouvés deux sacs de louis d'or représentant la somme de 22,680 livres, dix-neuf sacs d'écus de six et trois livres valant 22,800 livres; plus, 9 livres en diverses monnaies; l'inventaire notarié donnerait des détails complets sur les propriétés qu'il possédait à Paris et à la campagne. Le descendant du vieil auteur du *Théâtre des plants et jardinages* avait donc conquis une position sociale assez élevée; ses enfants occupaient tous des situations très honorables. Qu'advint-il de Louis-François, celui qui

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. XI, 1884, p. 7-17.

portait, comme son père, le titre de contrôleur général des Bâtiments du Roi? Nous n'avons pu le suivre après 1742. Mais les détails réunis ici démontrent assez que les membres de cette famille qui se perpétua dans ses fonctions pendant un siècle et demi méritent une place parmi les hommes qui firent faire les plus grands progrès à l'art du jardinage.

Sur le même rang que les Mollet se présente la famille des Desgots. Jardinier aux Tuileries, Pierre Desgots devient, vers 1635, le beau-frère d'André Le Nostre, en épousant sa sœur. Celle-ci meurt peu après son mariage, laissant un fils qui avait reçu le nom de Claude. Pierre Desgots fut le collaborateur habituel de son beau-frère André. Dès 1663, il prend part aux travaux de Chantilly avec un traitement fixe de 200 livres par mois. N'étaient-ils pas proches voisins, habitant tous deux dans ce jardin des Tuileries dont ils se partageaient l'entretien?

Claude Desgots, le neveu de Le Nostre, sut s'élever aux plus hautes situations de son état. Après la mort de son père, il lui succède comme jardinier des Tuileries. Son domaine s'étend « depuis le grand parterre jusqu'au bout de la demi-lune qui regarde sur le fossé et depuis la terrasse du bord de l'eau jusqu'au parterre en plate-bande de l'autre côté ». Son traitement, de 2,400 livres d'abord, ne tarde pas à être porté à 3,600. Le jardin des Tuileries se trouve donc partagé en deux parties à peu près égales entre Le Nostre et son neveu. Le premier a une moitié du jardin, celle qui touche au château; le surplus, vers le rempart, constitue le lot de Desgots. C'est Claude qui accompagne Le Nostre dans son voyage en Italie et nous laisse une si curieuse relation

de l'audience pontificale et des effusions du voyageur. C'est encore lui qui obtient, sur la proposition de son oncle, la succession de la charge de contrôleur des Bâtiments du Roi. Enfin, par son testament, Le Nostre léguait la moitié de ses biens à Francois Desgots, le fils de Claude.

Un autre neveu de Le Nostre fut appelé à partager avec Claude Desgots la charge de dessinateur des plants et jardins de Sa Majesté. Il s'appelait Jean-Michel Le Bouteux. Son père, Michel Le Bouteux, avait épousé une nièce[1] du dessinateur du parc de Versailles; il fut spécialement occupé au parc de Trianon. Il figure à ce titre sur les comptes avec un traitement variant, suivant les années, de 7,000 à 17,500 livres. Michel Le Bouteux serait ainsi le dessinateur de ce parc charmant, si bien aménagé qu'il présente, dans un espace très restreint, des points de vue presque illimités. Que reste-t-il aujourd'hui de l'œuvre de Michel Le Bouteux? Il serait difficile de le dire. Il semble toutefois que le plan général n'a pas subi de modification importante et que ces allées intimes et mystérieuses étaient dès l'origine aménagées telles que nous les voyons encore aujourd'hui.

1. Par contrat du 29 juillet 1682 (Arch. nat., Y 242, fol. 216 v°), Michel Le Bouteux, qualifié fleuriste ordinaire du roi, et Antoinette Regnault, sa seconde femme, font donation à Jean-Michel Le Bouteux, dessinateur ordinaire des jardins du roi, demeurant rue de la Sourdière, fils de Michel Le Bouteux et de défunte Marguerite Bouchard, sa première femme, d'un clos fermé de murs, avec une petite maison située à l'entrée du village de Monceaux, près Paris, tenant au chemin du Roule, clos acquis par ledit Le Bouteux le 3 janvier 1657. Marguerite Bouchard était fille de Françoise Le Nostre, sœur d'André et de Simon Bouchard. Michel Le Bouteux fils, celui qui reçoit la donation de 1682, est donc le petit-neveu par alliance du grand Le Nostre.

Comme Pierre Desgots, Michel Le Bouteux trouva un successeur en la personne de son fils Jean-Michel dont l'ouvrage, intitulé *Plants et dessins nouveaux de jardinages*, dédié au marquis de Louvois, constitue un des plus précieux documents que nous possédions sur l'œuvre de Le Nostre. Il contient une longue liste des jardins dessinés par lui à Paris ou aux environs.

Après les Tuileries et le Palais-Royal l'énumération comprend le jardin des Incurables, une moitié du parterre de pièces coupées aux Enfants-Trouvés, les parterres de l'hôtel de Marsan, de l'hôtel de Bouillon, de l'hôtel de Saint-Pouange, le parterre de broderie de l'hôtel de Louvois et celui de l'hôtel de Boucherat, le jardin et le berceau de l'hôtel de Condé. Le Nostre avait donc laissé des témoignages de son infatigable activité dans tous les quartiers de Paris. Les guides anciens ne manquent pas de vanter ces jardins comme une des principales curiosités recommandées aux amateurs et aux étrangers.

Germain Brice en particulier s'exprime ainsi sur l'hôtel de Condé[1] : « Ce qu'il faut tâcher de voir est le jardin qui, dans une étendue assez médiocre, fait remarquer tout ce que l'art et la nature peuvent produire ensemble de beau et de singulier. Il y a des cabinets ou des tonnelles de trelissage, à la manière de Hollande, qui sont faites avec beaucoup d'industrie. Il paroist à l'entrée de chaque allée un petit arc de triomphe du mesme travail. En esté, ce jardin est rempli d'orangers et de jasmins qui en rendent la promenade du soir fort agréable. »

Il ne reste rien, bien entendu, de toutes ces mer-

1. Édition de 1687.

veilles. Peut-être paraîtraient-elles aujourd'hui un peu surannées.

Si on rapproche de ces gravures de Le Bouteux les estampes de Pérelle, de Le Paultre, d'Israël Silvestre, montrant les parterres de broderie qui précèdent les châteaux historiques de l'époque, on reste frappé de l'identité de conception de ces divers jardins. Tous procèdent, tous, sans exception, des inventions de Boyceau. Il semble qu'il n'y ait que ce cadre régulier qui convienne aux nobles architectures des demeures seigneuriales du XVIIe siècle. N'avait-il pas raison l'illustre jardinier de Versailles quand il reléguait les arbres touffus et les massifs denses à une certaine distance des habitations? De l'air, de l'espace autour des demeures princières, avec de larges perspectives se perdant à l'horizon, voilà son principe invariable, absolu. Il l'applique en toute circonstance, à Vaux et à Versailles, aux Tuileries et à Chantilly; il l'impose même en Angleterre. Cette règle inflexible n'imprime-t-elle pas aux parcs français du XVIIe siècle une noblesse, une grandeur qui ne se retrouvent pas ailleurs?

Michel Le Bouteux, le chef de la famille, cesse de paraître sur les états de 1688, et c'est seulement en 1697 que son fils est porté comme chargé de l'entretien de l'Orangerie des Tuileries. Il remplace, dans ces fonctions, la veuve et les filles de Simon Bouchard, le beau-frère de Le Nostre, dont la survivance avait été accordée après sa mort, survenue en 1638, à sa femme et à ses enfants.

Les jardiniers du château de Saint-Germain, Louis et Jean-Baptiste de La Lande, semblent avoir eu un rôle quelque peu effacé. On sait que le roi n'ai-

mait guère cette résidence; les jardins durent s'en ressentir.

A la même époque que l'illustre créateur du parc de Versailles vivait un homme dont la réputation égala presque celle de Le Nostre. La carrière de Jean de La Quintinie offre un exemple curieux de la force irrésistible de la vocation. Alors que son émule préludait à la décoration des parcs princiers par l'étude de la peinture et de l'architecture, La Quintinie débuta dans le barreau comme avocat au Parlement; mais une véritable passion l'entraînait vers l'étude des plantes et l'observation de la nature végétale. Il avait trente ans et plus quand ses aptitudes se révélèrent. La lecture des anciens auteurs, de Columelle, de Varron, de Virgile, si on en croit Charles Perrault, lui aurait montré sa véritable voie.

Ses observations pratiques sur la végétation et la culture des arbres, renversant toutes les idées reçues jusqu'à cette époque, lui acquirent une vaste réputation. Le prince de Condé l'avait employé à Chantilly. Par deux fois, il passa la Manche, et le roi d'Angleterre tenta de le retenir en lui offrant des avantages considérables; mais il préféra rentrer en France. En 1671, il prenait, dans l'acte de naissance d'un de ses enfants, la double qualité d'avocat en Parlement et d'intendant des jardins du roi. Le brevet le chargeant du soin des « arbres fruitiers des maisons royales » porte la date du 12 mars 1670. Enfin, en 1687, à la veille de sa mort, il était promu directeur général des jardins fruitiers et potagers de toutes les maisons royales.

Sans doute, son rôle ne saurait se comparer à celui de Le Nostre. Il représente la science appliquée aux plantes et aux arbres utiles, alors que le dessina

ur des parterres de Versailles offre la plus brillante pression de la logique jointe à l'imagination dans rt de dessiner des jardins de plaisir, comme les pelait André Mollet.

Toutefois, comme on lui doit une sorte de révolu-n dans la disposition des jardins potagers, dans le itement des arbres à fruits, il mérite, lui aussi, une ace dans ce Panthéon des hommes éminents qui t puissamment contribué à transformer l'aspect de s parcs et de nos potagers, avec la préoccupation les accommoder au style du temps et d'en faire un dre bien adapté à l'architecture fançaise.

La Quintinie paraît avoir été en particulière faveur orès de Charles Perrault, et ce n'est certes pas là e médiocre recommandation. L'ancien commis Colbert célébra ses mérites dans une longue pièce vers qu'on ne lit guère, sans doute, bien qu'elle t imprimée en tête de l'Instruction pour les jardins itiers, à la suite d'une petite poésie latine signée itolius Victorinus. N'oublions pas la réflexion de rault au début de la notice consacrée à La Quin-e dans ses *Hommes illustres :* « Il arrive souvent, le biographe, que, lorsque des hommes d'un génie aordinaire, et que leur naissance destinait à lque chose de plus élevé, se trouvent comme ainez par leur inclination naturelle à des profes-s au-dessous d'eux, ils y font un progrès bien considérable, tant il est vray que la vocation de ature, si cela se peut dire, vaut encore mieux celle de la naissance et de la destination des ns. »

ue si l'on voulait présenter une galerie complète

des hommes distingués, ayant collaboré aux magni
ficences grandioses de Versailles, il conviendrait d
ne pas oublier les ingénieurs chargés des fontaine
et des conduites d'eau, d'insister sur ces Francini o
Francine, dont les générations successives installèren
les cascades, les grottes, les bassins, les jets d'eau d
Versailles, de Saint-Germain, de Fontainebleau, d
Louvre, collaborateurs attitrés des Le Nostre, de
Mollet, des Desgots. Peut-être serait-il équitable auss
de ne pas oublier ce Pierre Denis constamment cit
dans les comptes de Versailles avec le titre modest
de fontainier, et aussi ce Jean Bette, créateur d'u
réservoir encore existant, qui a conservé le nom de so
auteur sous une forme corrompue.

Dans cette trop sommaire analyse, nous n'avior
pas la prétention d'assigner à chacun de ces collabo
rateurs du grand Le Nostre la place qui lui est due
mais il nous a paru opportun, au moment où la déco
ration des jardins préoccupe d'une manière toute sp
ciale les hommes de goût et de science, d'attirer l'a
tention des amateurs sur quelques bons ouvriers d
la terre à qui sont dues les merveilles qu'on admi
encore à Vaux, à Chantilly, à Fontainebleau et à Ve
sailles.

Pour compléter les notes qui précèdent sur l
jardiniers du XVIIe siècle, il semble utile de prése
ter un essai de bibliographie de ce sujet. Rien n
saurait mieux montrer la passion des contemp
rains de Louis XIII et de Louis XIV pour l'art d
jardins. Bien que le *Théâtre d'agriculture* d'Olivi
de Serres, paru en 1600 (1 vol. in-fol.) et réimprim
maintes fois au cours du XVIIe siècle, ainsi que l
Royales Œconomies d'Estat, de Sully, publié

pour la première fois en 1638 (2 vol. in-fol.), aient eu une influence certaine sur le développement du goût public pour les fleurs et la culture des plantes utiles et des arbres, nous ne les citerons ici que pour mémoire et comme les premiers initiateurs de cette littérature spéciale dont nous réunissons ici les témoignages moins connus. Voici donc les auteurs qui ont écrit au XVIIe siècle sur les jardins :

1. BOYCEAU (Jacques), *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art divisé en trois livres, ensemble divers desseins de parterres, pelouzes, bosquets et autres ornements servans à l'embellissement des jardins, par Jacques Boyceau, sieur de la Barauderie, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi et intendant de ses jardins.* 1638, in-fol., avec frontispice gravé formant titre, signé : Michel van Lochom fecit et excudit. Planches de parterres de broderie.

Autres éditions en 1640 (Paris, in-fol., pl.), 1688 (in-fol., pl.), 1689 (in-12, 152 p.), 1707 (in-12), 1708 (in-fol.).

2. DE LA BROSSE, *De la nature, vertu et utilité des plantes.* Paris, 1628, in-8o.

3. DE LA BROSSE, *Description du jardin des plantes médicinales.* Paris, 1636, in-4o, plan gravé.

4. DE LA BROSSE, *L'ouverture du jardin royal de Paris.* Paris, 1640, in-8o.

5. BONNEFONS (Nicolas DE), *Le jardinier françois qui enseigne à cultiver les arbres et herbes potagères, avec la manière de conserver les fruits et faire toutes sortes de confitures, conserves et massepans* (dédié aux dames). Paris, des Hayes, 1651, in-12, pl.

De tous les traités sur les jardins, aucun n'a été aussi souvent réimprimé et remanié que celui de Nicolas de Bonnefons; mais il est assez difficile d'en dresser la liste chronologique, comme le montre la nomenclature suivante des éditions publiées après 1651 : 1653 (in-12, pl.), 1653 (Amsterdam, in-8o, 287 p.), 1653 (in-12, 4e éd.), 1654

(Paris, in-12, 348 p.), 1659 (in-12, 7[e] éd.), 1665 (Paris, in-12), 1666 (8[e] éd., 390 p., pl.), 1679 (Paris, in-12, 183 p.), 1684 (Paris, in-12, 10[e] éd., 311 p.), 1692 (Paris, in-12, 389 p.), 1701 (Rouen, in-12), 1723 (Lyon, in-12).

En 1673, le *Jardinier françois* de Bonnefons paraît dans le même volume que la *Manière de cultiver les arbres fruitiers*, par le s[r] Le Gendre (Paris, in-12, 137 p., pl.).

En 1655, du même auteur, *Les délices de la campagne*, suite du *Jardinier françois* (Amsterdam, 1655, in-12, 2[e] éd., 384 p.), 1662 (Paris, in-12, 3[e] éd., 288 p.), 1665 (Paris, Brunet, in-12, 5[e] éd., 288 p.), 1665 (Paris, de Beaujeu, 5[e] éd., 288 p.), 1679 (Paris, in-12, 307 p.), 1684 (Paris, in-12, 328 p., pl.).

En 1684, *Les délices de la campagne*, réunis au *Jardinier françois*, forment le *Traité du jardinage* (2 vol.), 1741 (Paris, in-12, 341 p., pl.).

6. MOLLET (André), *Le jardin de plaisir contenant plusieurs desseins de jardinage, tant parterres en broderie, compartimens de gazon, que bosquets et aultres, avec un abbrégé de l'agriculture touchant ce qui peut estre le plus utile et nécessaire à la construction et accompagnement dudict jardin de plaisir, composé et divisé en onze chapitres, par André Mollet, maistre des jardins de la sérénissime reine de Suède*. A Stockholm, chez Henri Kayser, M DC LI, avec trente planches de parterres, labyrinthes, broderies de l'invention d'André Mollet.

En tête de ce volume est placé le portrait de « Claude Mollet, premier jardinier du Roi », père d'André, mort avant la publication de l'ouvrage.

7. MOLLET (Claude), *Théâtre des plants et jardinages*. Paris, 1652, in-4° [ouvrage posthume].

Réimpressions en 1663, 1670 (in-12) et 1678 (in-12)[1].

8. LEGENDRE (abbé) [quelquefois attribué à Arnauld d'Andilly], *La manière de cultiver les arbres fruitiers*. Paris, 1652, in-8°.

1. Nous ne mentionnons que les éditions que nous avons vues signalées sur les catalogues de nos bibliothèques.

Réimpressions en 1653 (2e éd.), 1655 (3e éd.), 1658, 1662, 663 (Paris), 1664 (Rouen, Vaultier, autre éd. chez Maillard), 1665 (Paris), 1671, 1676, 1684, 1701 (Rouen), 1703 raduction allemande, à Hannover).

En 1671 et 1684, la réimpression de l'ouvrage de l'abbé egendre est accompagnée de l'*Instruction pour les arbres uitiers* de Triquet indiquée ci-après.

9. Triquet ou Triquel (d'après le Privilège), *Instruction pour les arbres fruitiers*. Paris, 1653, in-12.

Réimprimé en 1655 (in-12), 1658 (Paris, in-12, 3e éd.), 659 (Rouen), 1664 (Paris, 3e éd. [*sic*]), 1671 (avec l'abbé egendre), 1676 (Paris, in-12), 1684 (avec l'abbé Legendre).

10. Morin (Pierre), *Remarques nécessaires pour la culture des fleurs*. Paris, 1658, in-8o.

Nouvelles éditions en 1665 (Rouen, in-12), 1667 (Paris, in-12), 1672 (Rouen), 1674 (Paris, in-12), 1677 (Lyon, in-12), 94, 1698.

11. Morin (Pierre), *Catalogue de quelques plantes à urs. ...* Paris, 1651.

Réimprimé en 1655.

12. Morin (Pierre), *Nouveau traité pour la culture des urs*, 1674. Paris, in-12, 1678, 1682, 1694.

13. L[aurent] (J.), notaire de Laon, *Abrégé pour les bres nains et autres*. Paris, 1675, in-12. Dédicace à La intinie. Autre éd. en 1683.

4. *Le jardinier royal qui enseigne la manière de plan-, cultiver et dresser toutes sortes d'arbres*. Paris, 1677, 12.

5. Le Bouteux fils (Jean-Michel), *Plans et dessins nou- ux de jardinages*. Dédicace au marquis de Louvois un titre gravé (s. l. n. d.), in-4o.

e volume fournit des détails précis sur les jardins des els de l'aristocratie à Paris et sur les parterres des naines provinciaux. Bien renseigné sur l'œuvre d'An- Le Nostre, dont il était le petit-neveu par sa mère, de Françoise Le Nostre, Jean-Michel Le Bouteux a

dressé une liste des travaux les plus importants de son grand-père à Paris et dans les environs.

Nous complétons ici la liste déjà signalée ci-dessus des jardins dont les propriétaires et les créateurs sont nommés dans le livre de Le Bouteux : Château d'eau et parterre de Villacerf; — Jardin et parterres de Louvois; — Hôtels de la place Royale; — Parterre de l'hôtel de Grandmont; — Jardin de la Norville; — Plan du jardin des Tuileries par Le Nautre; — Parterre neuf de Saint-Germain-en-Laye, du dessein de M. Le Nautre; — Parterre de la grotte de Meudon, *idem;* — Jardin devant les Incurables, *idem;* — Parterre de M. le Premier Président; — Parterre du Palais-Royal; — Parterres de broderie du dessin du sieur Boutiçourt et du sieur Le Blond; — Parterres de l'hôtel de Marsan et de l'hôtel de Bouillon, du dessin du sieur Le Nautre; — Parterre du fer à cheval de Versailles, du dessin du sieur Le Nautre; — Parterre découpé à Issy, à Sceaux, du même; — Parterre de broderie qui est devant la grotte de Meudon, du dessein du même; — Parterre du petit jardin de l'hôtel de Condé, par le même; — Jardin de la maison de M. de Saint-Pouange, rue des Petits-Champs, de l'invention de M. Le Nautre; — Parterres de l'hôtel de Louvois et de l'hôtel de Boucherat, du dessin du sieur Le Nautre; — Berceaux de treillage du jardin et du petit bois de Sceaux, du dessein de M. Le Nautre; — Décoration de treillage dans le grand jardin de Saint-Cloud, du même; — Treillages et berceaux des jardins de M. de Montigni, de l'hôtel de Condé, de Chantilli, de Silvie, de M. Benserade, à Arcueil, de Chaville, du président Nicolaï; de M. de Monstein à Montrouge, de Presle, du petit bois de Sceaux; — Plan des escaliers du jardin des Tuileries, du dessin de M. Le Nautre.

16. Aristote, jardinier de Puteaux, *Instructions pour le jardin potager*. Paris, 1678, in-12. 2[e] éd. en 1697.

17. La Quintinie (Jean de), *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers avec un traité des orangers, suivy de quelques Réflexions sur l'agriculture, par feu M. de*

Quintinie, directeur de tous les jardins fruitiers et agers du Roi. Paris, 1690, in-4o, 2 vol.
Après une pièce de vers latins de Santolius Victorinus, volume débute par un poème français de 7 pages, de arles Perrault, en l'honneur de La Quintinie.]
e éd. en 1697, 2 vol. in-4o, fig.
utres éditions en 1700 (2 vol. in-4o), 1715 (Paris et uen), 1716, 1739, 1756. — Traductions anglaises en 1699 ndres, 2e éd.), 1701 (3e éd.). — Traduction italienne.

LES
TAPISSERIES DE COLBERT

Par M. G. Macon.

La bibliothèque du Musée Condé conserve un gro registre intitulé *Inventaire fait après le déceds d Monseigneur Colbert, 14 septembre 1683*. Ce volum contient la liste complète de tous les meubles et objet d'art qui garnissaient l'hôtel de la rue Neuve-des Petits-Champs et le château de Sceaux, à l'exceptio des médailles, des manuscrits et des livres, dont l'éva luation devait exiger un long travail et qui ne son indiqués que par masses. Près de la moitié du registr est occupée par l'inventaire des papiers trouvés dan le cabinet de Colbert. De ce gros volume, j'extrais l liste des tapisseries d'art; celles de l'hôtel de Paris s trouvaient toutes dans le garde-meuble ; elles avaien été retirées des appartements, qui restèrent tendu d'étoffes de deuil tout le temps que dura la confectio de l'inventaire.

Tapisseries de haute lisse.

Une tenture de tapisserie, fabrique des Gobelins, rehau sée d'or, représentant des chasses et les mois de l'anné vulgairement appelée la belle chasse de l'hôtel de Guis contenant douze pièces, faisant quarente-trois aunes d cours sur trois aunes trois quarts de haut, desquelle

louze pièces il y en a trois garnies en plein de toile
verte, prisée la somme de vingt-quatre mille livres,
cy . . . . XXIIII^m ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique des Gobelins,
eprésentant les douze mois, copie de celle des douze
nois de la Couronne, et quatre entre-fenêtres de la suite
le la même tenture, contenant ensemble quarente-cinq
unes un quart de cours sur deux aunes trois quarts de
aut, doublée de toile verte, prisée la somme de sept
nille livres, cy . . . . VII^m ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique de Bruxelles,
eprésentant l'*Histoire de Scipion*, contenant six pièces,
aisant dix-huit aunes de cours sur deux aunes deux
iers de haut, prisée la somme de quinze cens livres,
y. . . . . XV^c ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique ancienne du
ouvre, représentant le *Pastor fido*, contenant six pièces
yant dix-huit aunes de cours ou environ sur trois aunes
e haut, garnie de toile blanche, prisée la somme de
iille livres, cy. . . . . M ₶

Une autre tenture de tapisserie de Bruxelles représen-
nt des bestions, contenant onze pièces ayant vingt-cinq
vingt-six aunes de cours sur trois aunes de haut,
rnie de toile, prisée la somme de sept cens livres,
. . . . VII^c ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique d'Anvers,
présentant l'*Histoire d'Esther*, contenant huit pièces
ant vingt-cinq aunes de cours ou environ sur trois
nes de haut, garnie de toile, prisée la somme de sept
ns livres, cy . . . . VII^c ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique de Flandre,
rdure, ayant dix-huit aunes de cours sur deux aunes
ux tiers de haut, en six pièces, prisée la somme de
nq cens cinquante livres, cy. . . . . V^c L ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique de Bruxelles,
présentant l'*Histoire de Psyché*, ayant onze pièces de
nte-quatre aunes et demie de cours sur trois aunes et
mie de haut, doublée de toile verte, prisée la somme de
is mille livres, cy . . . . III^m ₶

Une autre tenture de tapisserie de verdure, façon de

Beauvais, aux armes dudit seigneur (Colbert), contenant neuf pièces de dix-neuf aunes ou environ de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de neuf cens livres, cy . . . . IXc #

Une autre tenture de tapisserie rehaussée d'or, fabrique des Gobelins, représentant les *Muses*, armoriée desdites armes, contenant cinq pièces de quinze aunes de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de deux mille deux cens livres, cy. . . . . IIm IIc #

Une autre tenture de tapisserie de verdure de Flandres, de trente-quatre aunes de cours sur trois aunes de haut, garnie de toile, en douze pièces, prisée la somme de cinq cens livres . . . . Vc #

Une autre tenture de tapisserie de Bruxelles à petits personnages, contenant huit pièces de vingt-cinq aunes de cours sur deux aunes trois quarts de haut, garnie de toile, prisée la somme de douze cens livres, cy. . XIIc #

Une autre tenture de tapisserie de Bruxelles à verdure, contenant six pièces de dix-neuf aunes de cours ou environ sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de douze cens cinquante livres . . . . XIIc L #

Une tenture de tapisserie de haute-lisse d'Angleterre représentant l'*Histoire d'Absalon*, contenant douze pièces faisant quarante-sept aunes ou environ de cours sur trois aunes et demie de haut, garnie par bandes de toile, prisée la somme de huit mille livres, cy . . . . . . VIIIm #

Une pièce de tapisserie de l'*Histoire d'Assuérus et Esther*, de cinq aunes de cours sur trois aunes et demie de haut, prisée la somme de deux cens cinquante livres, cy . . . . IIc L #

Une autre tenture de tapisserie de l'*Histoire de Gédéon*, fabrique de Bruxelles, en cinq pièces de dix-neuf aunes de cours sur trois aunes de haut, le tout ou environ garni de toile, prisée la somme de quatorze cens livres, cy . XIIIIc #

Une autre tenture de tapisserie de l'*Histoire de Thobie*, fabrique de Bruxelles, en neuf pièces de trente-quatre aunes de cours sur trois aunes de haut, le tout ou environ garni de toile, prisée la somme de trois mille livres, cy . . . . IIIm #

Une pièce de l'*Histoire de l'Enfant prodigue*, façon de

ruxelles, contenant trois aunes un tiers de cours sur
ois aunes de haut ou environ, garnie de toile, prisée la
›mme de cent livres, cy . . . . C ₶

Une tenture de tapisserie, façon de Bruxelles, à gro-
sques, fond jaune, contenant sept pièces, ayant seize
ınes et demie de cours sur une aune trois quarts et
emi de haut, prisée la somme de trois cens soixante
vres, cy . . . . IIIc LX ₶

Tapisseries de brocart, damas et autres étoffes.

Une tenture de tapisserie de brocart à fleurs d'or, fond
uge cramoisi, et de brocart à fleurs aussi d'or, fond de
tin vert, avec une grande campanne et un molet d'or
ux au haut, ayant dix-huit aunes de cours sur deux
ınes deux tiers de haut, en cinq pièces, prisées la somme
sept cens livres, cy . . . . VIIc ₶

Une autre tenture de tapisserie de gros de Tours vert à
ıe raye et brocard à fleurs d'or, fond cramoisi, conte-
nt sept pièces de vingt aunes et demie de cours sur deux
nes deux tiers de haut, prisée la somme de six cens
ıquante livres, cy . . . . VIc L ₶

Une autre tenture de tapisserie de satin de Bruges vert,
i sert à la galerie, contenant douze pièces ayant trente-
aunes et demie de cours sur trois aunes de haut, pri-
trente livres, cy . . . . XXX ₶

Cinq pièces de damas rouge cramoisi, bordées d'une
ɔcatelle de Venise, faisant quinze aunes de cours sur
is aunes de haut, prisées la somme de quatre cens cin-
ante livres, cy . . . . IIIIc L ₶

Cinq pièces de damas vert ayant quinze aunes de cours
trois aunes de haut, garnies d'un petit molet d'or faux,
sées la somme de deux cens livres, cy . . . . IIc ₶

Une tenture de tapisserie de brocatelle de Venise en
ıf pièces, ayant vingt aunes de cours sur trois aunes
environ de haut, prisée la somme de trois cens livres,
. . . . IIIc ₶

Quinze aunes de tapisserie d'étoffe de laine et fil
te et blanche, en sept pièces de trois aunes de haut,
sées vingt livres, cy . . . . XX ₶

Tapis.

Deux tapis de Turquie à fonds d'or, de deux aunes de long ou environ sur une aune un sixième de large chacun, prisés ensemble la somme de deux cens livres, cy . . . . IIc #

Un tapis de la Savonnerie de sept aunes de long sur trois aunes et demie de large, prisé la somme de quatre cens livres, cy . . . . IIIIc #

Un tapis persien fin de six aunes de long sur deux aunes deux tiers de large, prisé la somme de cent cinquante livres, cy . . . . CL #

Deux grands tapis de Turquie de six aunes un quart de long et trois aunes de large chacun, prisés ensemble cent livres, cy . . . . C #

Un tapis de Turquie d'une aune et demie de long, prisé six livres, cy . . . . VI #

Deux tapis persiens d'une aune trois quarts et demi de long sur une aune demi-tiers de large chacun, prisés ensemble la somme de deux cens livres, cy . . . . . IIc #

Deux tapis de serge de Saint-Lô verte garnis d'une frange de soie de mesme couleur . . . . XX #

Un grand tapis de moquette à fond vert. . . . XXXVI #

Vingt-huit tapis de Perse à fonds d'or, bordure fond d'argent, à fleurs de plusieurs couleurs, doublés de satin incarnat à bordure de satin rayé aurore, vert et blanc, de deux aunes de long et d'une aune trois quarts de large, prisés ensemble la somme de deux mil huit cens livres, cy . . . . IIm VIIIc #

Ces tapisseries et tapis se trouvaient dans le garde-meuble de l'hôtel de Paris ; il y en avait d'autres dans les appartements du château de Sceaux ; en voici la liste :

Cinq pièces de tapisserie de verdure à petits bestions fabrique de Bruxelles, de dix-sept aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisées la somme de onze cens livres, cy . . . . XIc #

Une tenture de tapisserie de haute-lisse en sept pièces, isant vingt-deux aunes de cours sur deux aunes trois uarts de haut, prisée la somme de douze cens livres, y. XII^{c} #

Neuf pièces de tapisserie de bacchanales de basse-lisse, brique des Gobelins, contenant quinze aunes de cours ır deux aunes et un tiers de haut, prisées la somme de eux mille livres, cy . . . . II^{m} #

Six pièces de tapisserie, façon des Gobelins, aux armes ıdit défunt seigneur, contenant chacune deux aunes et emie de haut sur une aune trois quarts de large, ladite pisserie rehaussée d'or, prisée la somme de quatorze ns livres, cy . . . . XIIII^{c} #

Une tenture de tapisserie contenant huit pièces, de ngt-quatre à vingt-cinq aunes de cours sur trois aunes haut, fabrique des Gobelins, prisée la somme de dix-it cens livres, cy . . . . XVIII^{c} #

Une tenture de tapisserie, fabrique d'Anvers, en six èces de dix-huit à dix-neuf aunes de cours sur deux nes deux tiers de haut, prisée la somme de six cens res, cy . . . . VI^{c} #

Une tenture de tapisserie de Flandres à personnages présentant l'*Histoire de Gombaud et Macé*, contenant pt pièces de vingt-une à vingt-deux aunes de cours et is aunes de haut, prisée la somme de cinq cens cin-ante livres, cy . . . . V^{c} L #

Jne tenture de tapisserie de haute-lisse à personnages résentant des bergers, en huit pièces de vingt-deux ıes ou environ de cours sur trois aunes de haut, pri- la somme de huit cens livres, cy . . . . . . VIII^{c} #

Jne tenture de tapisserie de Bruxelles, fonds rouges c ovales dans les milieux, représentant les *Arts libé-x*, en sept pièces de vingt-une à vingt-deux aunes de ırs sur deux aunes trois quarts de haut, prisée la ıme de onze cens livres, cy. . . . . XI^{c} #

Ine tenture de tapisserie verdure des Gobelins, conte-t sept pièces de vingt-deux aunes de cours sur trois es ou environ de haut, prisée la somme de mille es, cy . . . . M #

ne tenture de tapisserie d'Oudenarde, en six pièces

de dix-huit aunes de cours sur deux aunes deux tiers d
haut, prisée la somme de six cens livres, cy . . . VIc

Une tenture de tapisserie de Bruxelles de verdure en huit pièces de vingt-quatre aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de dix-huit cens livres, cy. XVIIIc

Une tapisserie représentant les *Bocherons*, en cinq pièces de vingt aunes et demie de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de douze cens livres, cy. XIIc

Une tapisserie à petits personnages en quatre pièces de dix-sept aunes de cours sur une aune et demie, prisée la somme de huit cens cinquante livres, cy. . . . VCCCc L

Une tapisserie de la fable de Mercure, dessin de Jules Romain, en six pièces de dix-neuf aunes de cours sur une aune et demie de haut, prisée la somme de deux mille livres, cy . . . . IIm

Une tenture de tapisserie de verdure de Beauvais contenant sept pièces, prisée huit cens livres, cy . . VIIIc

Une tenture de tapisserie de l'*Histoire de Roland* contenant sept pièces, qui font vingt aunes et demie de cours sur deux et demie de haut, prisée onze cens livres, cy XIc

Je ne mentionne pas les tentures d'ameublement, garnitures de lits, de sièges, etc.; l'inventaire révèle des splendeurs en ce genre. Peut-être ce court extrait inspirera-t-il à quelque érudit le désir de consulter le registre du Musée Condé; il y trouverait les éléments d'un très intéressant travail. Je n'ai eu ici d'autre but que de participer à l'hommage rendu à M. Henri Lemonnier; je le fais de grand cœur, le priant d'agréer la modeste offrande de ma sympathie et de mon dévouement.

LE
CABINET D'ESTAMPES
DE
CLAUDE BOUCOT

Par M. Henry Martin.

A maintes reprises, j'ai entendu M. Léopold Delisle xprimer le désir de voir dresser une bibliographie es catalogues de livres, catalogues qui ont été, comme n le sait, publiés en si grand nombre. M. Delisle vait surtout en vue le xviie siècle et plus encore le viiie. A vrai dire, une objection sérieuse a toujours té opposée à la réalisation d'un semblable projet. ;eaucoup de ces catalogues ont paru anonymes. Je ne eux pas dire que l'auteur, généralement un libraire, oit inconnu ; mais très fréquemment le nom de l'ama- eur, dont la collection a été livrée aux enchères, ne gure pas sur le titre et y est remplacé soit par des iitiales, soit simplement par des étoiles ou par des oints. Je crois néanmoins que le projet est en partie alisable et que les possesseurs de la plupart des col- ctions de livres pourraient être assez facilement entifiés. Avec un peu de patience, on parviendrait découvrir, sans trop de peine, des exemplaires de s catalogues portant, écrite à la main, la mention ı nom qui a été omis.

Une publication de ce genre fournirait de précieux renseignements aux bibliophiles, cela n'est pas douteux; mais elle ne manquerait pas d'apporter aussi aux historiens de l'art des révélations inattendues. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, en effet, il est assez rare qu'un amateur se soit contenté de former une bibliothèque. Presque toujours, à côté de ses livres, il possédait une collection, plus ou moins riche, soit de tableaux ou d'estampes, soit de pierres gravées, d'antiquités, d'objets d'histoire naturelle, etc.

Pour donner un exemple de l'intérêt que peuvent parfois présenter au point de vue artistique de simples catalogues de livres, j'en citerai un du XVIIe siècle qui semble n'avoir pas encore été remarqué. Le catalogue dont il s'agit n'est d'ailleurs pas anonyme. Le nom du possesseur, Boucot, se voit en toutes lettres au-devant de la brochure; mais cela n'a pas suffi jusqu'à présent à le sauver de l'oubli. Alors que d'autres collectionneurs du même temps, qui apparemment lui étaient inférieurs, jouissent aujourd'hui d'une véritable notoriété, le nom de Claude Boucot est demeuré presque entièrement ignoré des bibliographes et des amateurs. M. Léopold Delisle lui-même, le plus grand, certes, et le plus exact de tous ceux qui ont traité de l'histoire des livres, paraît avoir méconnu notre collectionneur. Il ne l'a cité qu'une seule fois, mais en estropiant son nom. « *Un certain Boucault*, écrivait M. Delisle, abandonna [à Roger de Gaignières] pour un lot de cartes trois manuscrits, dont le plus précieux était le Catéchisme fait pour la reine de Navarre[1]. » Claude Boucot fut pourtant au XVIIe siècle l'un des plus fervents amis des livres et des gravures. Lorsqu'il mourut, on trouva dans sa

1. *Le Cabinet des manuscrits*, t. I (1868), p. 350-351.

bibliothèque plus de 18,000 volumes. Quant à son cabinet d'estampes, il comprenait plus de 70,000 pièces, parmi lesquelles environ 17,000 portraits. Ces chiffres sont considérables pour l'époque, extraordinaires même. Mais il ne faudrait pas croire que le nombre fût le seul mérite de la collection. Le choix des estampes et des livres contribuait à en faire l'un des cabinets les plus précieux qu'il y eût alors à Paris.

Qu'était donc ce Boucot qui avait pu rassembler tant d'objets de grande valeur? Claude Boucot était conseiller secrétaire du roi, maison, couronne de France et de ses finances et garde des rôles des offices de France. Les gardes des rôles des offices faisaient partie de la grande chancellerie. Au nombre de quatre, ils étaient chargés, par trimestre, de veiller à la tenue et à la conservation des registres de collation et mutation des offices de toute nature. Vers la fin de sa vie, Claude Boucot habitait rue Saint-Jacques : il avait alors pour collègues, de Préval, Hénin et Aubourg. Son fils aîné, François Boucot, qui demeura d'abord rue de la Harpe, vis-à-vis la Croix-de-Fer, lui succéda dans sa charge. Claude Boucot mourut en 1699; il avait épousé Françoise Picard qui lui survécut. Celle-ci décéda dans sa soixante-dixième année, le 2 décembre 1715. On conserve dans l'église de Bagneux (Seine) une curieuse pierre chargée d'une longue inscription qui constate diverses fondations pieuses faites dans cette église par la veuve de Claude Boucot, du consentement de François Boucot, son fils aîné. C'est, du reste, ce dernier qui fit graver l'inscription sur la pierre[1].

1. M. de Guilhermy a reproduit *in extenso* cette inscription dans ses *Inscriptions de la France*, t. III (1877), p. 571-573.

Il serait sans doute intéressant d'esquisser l'histoire de cette famille parisienne, dont le souvenir paraît bien effacé aujourd'hui ; mais ce n'est pas ici le lieu. Je me contenterai de signaler que les descendants de Claude Boucot furent, au XVIIIe siècle, seigneurs du Colombier et de Judainville, et que les armes de la famille étaient : *d'azur au chevron d'or, accompagné en chef de deux molettes d'éperons*[1] *et en pointe d'une gerbe, le tout du même.*

J'ajouterai que la petite-fille de Claude Boucot prit alliance avec le frère d'un personnage fort connu. On a vu que Claude Boucot laissa, entre autres enfants, un fils nommé François, l'aîné de la famille, qui devint à son tour garde des rôles des offices de France après la mort de son père. Ce François Boucot avait épousé Claude Douet, dont il eut une fille unique, nommée Claude comme sa mère. Claude Boucot fut mariée à Nicolas-Jérôme de Paris, seigneur de Branscourt, vicomte de Machault, conseiller au Parlement de Paris en la première Chambre des enquêtes ; elle mourut, après cinq ou six mois de mariage, le 3 octobre 1719, à l'âge de dix-neuf ans[2]. Quant à son mari, Nicolas-Jérôme de Paris, mort en 1737, il était le frère puîné de François de Paris, dit le diacre Paris, qui devint après sa mort l'objet d'un véritable culte. Il n'est pas besoin de rappeler les extases des convulsionnaires et les scènes tumultueuses qui se produisirent sur le tombeau de François de Paris, au cimetière de Saint-Médard. Mais nous voici bien loin du cabinet d'estampes de Claude Boucot.

1. Au lieu de *deux molettes d'éperons*, M. de Guilhermy, *op. cit.*, a cru voir là *deux étoiles.*

2. Cf. *Mercure de France*, août 1737, p. 1889.

Comment un pareil collectionneur est-il resté aussi
›rofondément ignoré? A ma connaissance, on ne
rouve aucune trace de son nom dans les lettres ou les
›uvrages de ses contemporains. Il paraît cependant
voir entretenu avec Roger de Gaignières des rapports
uivis. Les deux grands amateurs faisaient entre eux
les échanges. C'est ainsi que nous voyons Boucot
éder à Gaignières trois manuscrits particulièrement
récieux[1] contre un *Atlas de Savoie* en blanc, estimé
o livres[2].

A la mort de Boucot, toutes ses collections furent
ispersées. La vente commença le 16 novembre 1699.
llle dura sans doute assez longtemps, car un des
ianuscrits qui y a figuré et qui est aujourd'hui l'un
es joyaux de la Bibliothèque de l'Arsenal, le beau
réviaire de René II de Lorraine, n° 601, ne fut
endu que le 6 janvier 1700. Le catalogue des
tampes et des livres était l'œuvre de deux libraires,
oette et Boudot. En voici le titre : *Catalogue
la bibliothèque de défunt M. Boucot, garde-
lle des offices de France, composée de plus de
x-huit mille volumes de livres imprimez, très-bien
nditionnez, plusieurs des in folio étant de grand
pier et reliez en maroquin; de plus de soixante et
x mille estampes, entre lesquelles il y a dix-sept
lle portraits; d'un très-grand nombre de livres
irts, d'éloges, de descriptions, de médailles, d'em-
mes, de plantes, et autres remplis de figures; et de
isieurs manuscrits en velin, ornez de très-belles*

. Deux de ces manuscrits sont aujourd'hui conservés à la
liothèque de l'Arsenal sous les n°s 940 et 5096.

Cf. Bibl. nat., f. fr. 25691, fol. 8; — et Henry Martin, *His-
e de la Bibliothèque de l'Arsenal* (1900), p. 210.

mignatures. La vente s'en fera en détail au plus offrant et dernier enchérisseur, le 16 novembre 1699 et autres jours suivans. A Paris, rue des Noyers, vis-à-vis la rue des Anglois, 1699. Au verso du titre, après diverses explications sur la façon dont il sera procédé à la vente, on lit : *Le présent catalogue se distribuera à Paris chez les S. Moette et Boudot, libraires, qui ont été chargez par les héritiers dudit sieur Boucot de le faire imprimer et du soin de la vente.* Suit une liste de libraires de la province et de l'étranger. Ce catalogue, de format in-12, est paginé en deux parties, la première comprenant 139 pages; quant à la seconde, dans laquelle sont décrits les estampes, les manuscrits à miniatures, les livres à figures, etc., elle contient 39 pages. Les huit premières pages de cette seconde partie sont occupées par le catalogue des estampes et des portraits.

Les libraires Moette et Boudot ont décrit très brièvement les livres imprimés et plus sommairement encore les portefeuilles contenant les gravures. Il m'a semblé, néanmoins, que le catalogue d'une collection de 70,000 estampes formée au XVIIe siècle méritait, quelque insuffisant qu'il soit, d'être mis en lumière. L'exemplaire que j'en ai sous les yeux porte, en marge de la plupart des articles, un chiffre ajouté à la main qui indique sans aucun doute le prix atteint par chaque portefeuille. Les prix ainsi marqués sont, à coup sûr, très différents de ce qu'ils seraient aujourd'hui. Ce sont les Recueils de portraits qui atteignent les prix les plus élevés : les portefeuilles 6 et 7, 250 livres chacun; les portefeuilles 1, 4 et 5, 200 livres. Le Recueil du fonds des Estampes nº 46, comprenant 110 grands dessins originaux de Jules Romain, Le Parmesan, Poussin, Perino del Vaga, Antoine Car

rache, etc., ne porte pas d'indication de prix; mais le Recueil précédent, n° 45, ne fut payé que 150 livres, et l'on peut voir qu'il était formé de 433 pièces, dont 200 d'Albert Dürer et 188 de Lucas de Leyde. Dans ce même fonds des Estampes, le n° 168, contenant trois volumes de 105 pièces de Callot, aurait été vendu 5 livres seulement. Enfin, ce n'est pas sans étonnement qu'on voit inscrit le chiffre 1, c'est-à-dire une livre, en marge du n° 173 indiqué comme composé de 16 grandes figures d'Albert Dürer.

Pour n'offrir plus aujourd'hui qu'un intérêt de curiosité rétrospective, le Catalogue du cabinet d'estampes de Claude Boucot n'en est pas moins, semble-t-il, un document d'une certaine importance pour l'histoire des collections d'œuvres d'art en France. Aussi n'ai-je pas hésité à le reproduire, en y respectant la forme donnée par le rédacteur aux noms des artistes, noms qui, du reste, ne sont pas défigurés au point d'être rendus méconnaissables.

CATALOGUE

DES ESTAMPES ET LIVRES DE FIGURES[1] DE DÉFUNT M. BOUCOT.

Les chiffres qui sont à la fin de chaque article marquent le nombre des estampes de chaque volume, recueil ou portefeuille.

1. Palazzi di Roma di Ferrerio. 104. — Giardini di Roma, di Falda. 25. — Bas-reliefs de Pietro Santi. 80. — Entrata in Roma dell' ambasciatore di Polonia, di Steph. della Bella. 6.

2. Galeria Farnese, d'Annibal Caracci, *maroquin rouge.*

1. Seul le Catalogue des estampes est reproduit ici.

3. Insignia Romæ templa. 84. — Altari e capelle di Roma. 45.

4. Villa Pamphilia, *gr. pap*.

5. Recueil d'un très grand nombre d'estampes, tant de Tempeste, Tenniers, Carache, Stella qu'autres. 286.

6. Stradani venationes. 104.

7. Theatro d'edificii di Roma moderna con le fontane (1665). 127.

8. Idem, con le fontane di Roma, Frescati, Tivoli, etc. 180.

9. Vestigii dell' antichità di Roma. 46 et 120. — Id., avec la Psichée de Marc Antoine. 72.

10. Villa Aldobrandina, Dom. Barrières. 32.

11. Topographie françoise de Chastillon, *marroq*. 572.

12. Recueil de veuës, de Sylvestre. 37.

13. Proportions du corps humain, par Audran.

14. Sentimens sur la peinture, par Testelin.

15. Assidio dell' isola di Malta, en 1565. 14.

16. Fontane di Roma, di Falda, avec les villes de l'Europe, par Bloëtelingh. 32 et 37.

17. Colonna Trajana d'Agostino Veneto. 136.

18. Id. di Pietro Santi, *maroq*. 119.

19. — Antonina del stesso. 75.

20. Antiquæ urbis Romæ simulachrum.

21. Vestigi dell' antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luoghi, di Marco Sadeler. 50.

22. Grotesques, de Raphaël d'Urbin. 27.

23. Recueil des VII églises de Rome, et le Jugement de Michel Angelo. 18.

24. Recueil de diverses figures, tant de Callot, Hollar, Berghem, Clein qu'autres. — Carrousel fait à Florence pour le mariage du Grand-Duc. — Mascarades de Boissard et de Geyn. — Varie architecture di Fanelli. 380.

25. Solitudo eremicolarum, Raph. Sadeler. 145.

26. Desseins d'orfèvrerie, de Roupert et autres. 93.

27. Recueil de diverses grimaces, de Callot et autres. 108.

28. Recueil de divers cartouches, vases et trophées. 208

29. Fontane di Roma, avec divers cartouches. 101.

30. Recueil de diverses frises, masques et ornemens. 75

31. Desseins de cheminées, masques et ornemens, par Pierretz et autres. 275.

32. Fleurs, feuilles, oiseaux et autres ornemens pour es brodeurs. — Animalia diversa. — Cris de Paris, Termes ·t autres figures. — Figures du Documenti d'amore, de 3loëmart. — Miroir qui ne flatte point, et autres. 282.

33. Païsages de Vischer, Misères de la guerre, les Gueux, es Bals, les Grotesques, et autres figures de Callot, etc. :o5.

34. Figures de la Genèse, de Crispin Passe. 56.

35. Métamorphoses, de Tempeste, et les travaux d'Herule. 162.

36. Les Figures de la Bible, par Campion. 268.

37. Orlandi Romæ antiq. et novæ notabilia. 106.

38. Recueil de diverses figures, tant portraits qu'habits, 'ermes, par Caraches et autres. 180.

39. Recueil de diverses figures, du Dominiquin, Stella, ·osse et autres. 104.

40. Vita di s. Diego, d'Annib. Caracci, avec un ramas e plusieurs figures de divers maistres. 142.

41-42. Tableaux des vertus et des vices; Métamorhoses, de Bloëmart; Grotesques, de Voet; Muses, de oltzius; Vases divers, plusieurs modes, et autres pièces massées. 214.

43. Maniement d'armes de Nassau. 124.

44. Gallerie de l'archiduc d'Austriche, par de Tertiis.

45. Recueil de 200 pièces d'Albert Durer, avec 188 de ıcas de Leyden, et 45 d'Albert, en bois.

46. Recueil d'environ 110 grands desseins à la plume, vez, en crayon, pastel et autres, del Vaga, Jul. Rom., olydore, Ant. Caracche, Poussin, Caravage, Parmezan, c.

47. Recueil d'environ 100 bas-reliefs dessignez dans ome, au crayon.

48. Recueil de 100 divers desseins à la plume, au crayon autrement, sur papier et velin.

49. Hollar naves variæ 12 fig., et 75 pièces de Perelle, orin et autres.

50. Recueil de 121 pièces de Marc Antoine, de Crisp. sse, et autres, dont la Psichée.

51. Les Massacres de la Ligue, avec les Martyrs des Pays-Bas et la Procession. 141.

52. 154 Veuës de Sylvestre, et 27 autres de divers maistres.

53-54. Diverse vedute di Fiorenza, dal Callot. — Paysages divers, de Silvestre et autres. — Les stations de Rome. — Veuës d'églises de Rome et autres édifices, du même. 72.

55. Paysages de Perelle, 86 p. et 29 de Sylvestre.

56. Veuës des maisons royales et autres, de Sylvestre. 110.

57. Recueil de figures de dévotion, de Sadeler, Jode et autres maistres. 151.

58. Recueil de paysages et autres figures, de Sadeler, Paul Brille, Mauperché, Calot et autres. 110.

59. Portefeuille de divers ornemens, et autres pièces. 644.

60. Alcoves, plafons et autres pièces, de Le Pautre. 65.

61. Recueil de pièces, de Le Pautre. 740.

62. Portefeuilles de 31 grandes pièces, de Lebrun. — Fontaines de Versailles, les Pavillons, et 34 grandes pièces, tant de Mignard, de Raphaël, de Poussin, de Champagne et de Le Sueur, qu'autres bons maistres.

63. Portefeuille de 135 grandes pièces de Poussin, dont les Sept sacremens sont de différens graveurs.

64. Portefeuille d'environ 90 grandes pièces, dont Carrousel de Sylvestre, et le reste de bons maistres étrangers. — 114 autres grandes pièces de divers maistres.

65. Portefeuille de 113 pièces de Perelle, dont 40 veuës de villes en long.

66. Rouleau de ramas de plans et plusieurs desseins à la main.

67. Portefeuille de veuës et plans des principales maisons royales et autres, de divers et surtout de Sylvestre. 61.

68. Ramas de petites pièces antiques de toutes grandeurs.

69. Recueil de 363 pièces de vieux maistres, comme de Marc Antoine, Michel Ange, Aldegrave, etc.

70. Les Figures de la Bible, avec des explications manuscrites. 70 p.

71. Recueil de 90 pièces de différens vieux maistres.

72. Recueil de 632 pièces, dont 120 de Callot.

73. Portefeuille de 101 pièces, dont 61 d'Alb. Durer, en bois.

74. Œuvres de Callot, en 2 vol. : le premier contient 1100 pièces de diverses grandeurs, et le second 700, et environ 200 d'Hollar, Gall. et autres.

75. Portefeuille de 130 grandes pièces, partie à la main, partie en bois, de Stella et autres. Environ 250 petites pièces à la main. Environ 300 pièces de rebut. Environ 100 pièces d'orfèvrerie, et autres.

76. Pompe funèbre du duc de Brunswik Jean Frédéric. — 94 pièces modernes de dévotion, de Bazin et autres.

77. 264 grandes pièces, tant de chronologie, grotesques, que dévotion et autres. — 25 grandes pièces, dont Paysages de Bruyn, Dévotions d'Edelinck, et autres.

78. Œuvre de Guill. Baurn, en maroquin. 228.

79. Baurn Iconographia. 146.

80. Les états et professions, de Bosse. 182.

81. Recueil d'environ 450 pièces, dont 150 d'Alb. Durer, 0 d'Holbens, et 200 d'autres petits maistres, en bois.

82. Recueil de 121 pièces de différens maistres et de différens sujets, de piété, et autres.

83. Recueil de 280 pièces de différens maistres, dont Paysages de Francisque, et autres.

84. Recueil de 290 pièces de piété et de morale, de divers maistres.

85. Recueil de 714 pièces, dont 311 de Le Clerc, et 403 de divers, Edelinck, Ertinger et autres.

86. Recueil de 42 pièces, moitié de Stella, et moitié d'autres bons maistres.

87. Recueil de 206 pièces de divers bons maistres, la plupart flamans.

88. Recueil de 216 pièces d'anciens maistres, la plupart d'Italie.

89. Recueil de 480 pièces, la plupart de Tenniers, Teslin, Souteman et autres.

90. Recueil de 270 pièces, de Sadeler, Francisque, . Brill, Waterlo et autres.

91. Recueil de 89 pièces, du Carache et autres.

92. Recueil de 130 pièces, dont les Cris de Carache.

93. Recueil de 65 pièces, dont Feste de Mascardi, et autres.

94. Recueil de 195 pièces, tant de Brueghel que de Gall., et autres.

95. Recueil de 245 pièces de Tableaux du roy, par Poilly, Edelinck, Blomart, et autres.

96. Recueil de 350 grandes pièces de Sadeler, Bloemart, Edelinck, Carache, et autres.

97. Recueil de 121 grandes pièces de Carache, et autres bons maistres.

98. Recueil de 120 pièces de dévotion, des Sadelers et autres.

99. Les travaux d'Ulysses, de Van-Tulden.

100. Recueil de 386 pièces, de Chauveau.

101. Recueil de 140 pièces, de Van-Brugen et autres.

102. Recueil de 95 pièces, la plupart de P. Testa.

103. Recueil de 16 grandes figures de Jésus-Christ, de la sainte Vierge, et autres.

104. Recueil de 228 pièces, de différens nouveaux maistres.

105. Recueil de 350 pièces, dont 250 de desseins à la main.

106. Recueil de 290 pièces, la plupart grotesques.

107. Recueil de 140 pièces, d'André del Sarto, Perelle et autres bons maistres.

108. Recueil de 590 paysages, de Sadeler, Vischer, Perelle, et autres bons maistres flamans.

109. Recueil de 126 pièces de dévotion, de différens maîtres. — Introitus Ferdinandi in Gandavum.

110. Recueil de 212 pièces de dévotion, de Sylvestre, de Ravennes et autres.

111. Recueil de 225 pièces de dévotion, de Coëpel, Sadeler, Lasne et autres.

112. Recueil de 430 pièces grotesques, de différens maistres.

113. Recueil de 285 pièces de dévotion, de Bourdon, Tomassini et autres anciens maistres.

114. Recueil d'environ 20 pièces, de divers maistres.

115. Figures de la Bible, de Raphaël, par Chapron.

116. Les Massacres de la Ligue.

117. Recueil de Le Pautre, 2 volumes. 284.

118. Les vases antiques, casques et cartouches d'Erard. 25.

119. Recueil de 79 pièces, de Voët, Gallerie de Fontainebleau, etc.

120. Recueil de 150 pièces différentes.

121. Galeria d'Annib. Caracci nel Palazzo Farnese.

122. Recueil de 95 pièces de grands paysages, de Perelle, Nolpe, et autres.

123. Recueil de 225 pièces noires, tant modes, grotesques, de Goll, Smith, qu'autres.

124. Recueil de 47 pièces de la Passion, de Huret, Van Dyck et autres.

125. Portefeuille de plusieurs pièces semblables. 225.

126. Grand portefeuille de généalogies, cartes, plans de grandes villes et autres pièces. 225. — 120 pièces différentes, grotesques et autres.

127. Très grand portefeuille de 657 pièces des palais et veuës de Rome, Paysages de Sylvestre, Perelle, Paul de Brill, Mauperché, et plans de villes.

128. Recueil des Plans de Beaulieu.

129. Recueil de pièces d'architecture, en deux grands volumes.

130. Palazzi di Genova, da P. Rubens. 140.

131. Modes des divers temps, au nombre d'environ 2000, en six portefeuilles.

132. Modes en travers, de S. Jean, 13 f.; — de Rom. de Hoge, 16 f.; — anciennes, de divers, 40 f.

133. Théâtre des peintures, de Téniers. 245.

134. Le Manège, de Pluvinel. 61.

135. Recueil des pièces de Voet. 126.

136. Recueil de 533 pièces de Mellan.

137. Recueil de 130 pièces de Rubens.

138. Très grand portefeuille contenant : le Temple des Muses; Ancien et Nouveau Testament, de Raphaël; les bas-reliefs du Vatican, du même; la Vie de Constantin, de Jul. Romain, en bas-reliefs; la Gallerie Farnèse, du Caracci; les Tapisseries, du même, par Tortebat; le Voyage d'Énée, par le même; Ædes Barberinæ, du Guide;

la Colonne d'Antonin, de Piet. Santi; les Bas-reliefs de Rome, par Perrier; les Statuës, du même; celles de Mellan. 580 pièces.

139. Recueil de 40 grandes pièces, de Vander Mulen et autres.

140. Histoire des plantes, par M. Dodart. 37.

141. Histoire des animaux, par M. Perrault. 26.

142. Le Grand Carrousel. 100.

143. Tableaux du Cabinet du Roy. — Les statuës. — Description de la grotte. 62.

144. Tapisseries du Roy. 45. — 6 pièces de la gallerie de S. Cloud. — Les Sept sacremens, du Poussin, par Audran.

145. Les Festes de Versailles. 17.

146. 430 veuës de Perelle, en blanc.

147. Fleurs, plantes, oiseaux, poissons et insectes peints en mignature. 95.

148. Portefeuille d'environ 300 pièces, de différens petits maîtres.

149. Portefeuille d'environ 300 petites pièces, oiseaux, animaux; Bas-reliefs d'Eneas Vicus, et autres.

150. Portefeuille d'environ 100 pièces ramassées.

151. Portefeuille d'environ 150 pièces.

152. Recueil de 124 pièces choisies, de plusieurs anciens maîtres.

153. Recueil de 324 grandes pièces d'Antiquitez de Rome, et autres, dont *Thermæ Diocletiani*.

154. Recueil de 406 pièces, de Chauveau.

155. Recueil de desseins à la main, en 5 vol.

156. Portefeuille de 30 grandes pièces choisies, avec les Religieux de la Trape, en 25 feuilles.

157. Portefeuille de 324 petites pièces, de Stella et autres maîtres.

158. Recueil de 196 pièces, dont les Gueux de Quast, en 24 figures.

159. Recueil de 111 petites pièces d'Alb. Durer, d'Aldegrave, etc.

160. Recueil de 212 pièces, d'Otto Vænius, Perelle, Mauperché, Chauveau, etc.

161. Recueil de 164 pièces, de Perelle, Sylvestre, Vis-
her et autres.

162. Recueil de 578 pièces, de différens auteurs.

163. Antiquæ Urbis splendor. 218.

164. Recueil de 173 pièces de différentes veuës d'Es-
agne, avec les Enfans d'Holstein et les Ornemens de
'auquier.

165. 7 volumes de 360 figures diverses et de différens
uteurs.

166. 5 volumes de 171 figures différentes de la Bible.

167. Portefeuille de 289 petites pièces, dont 120 de
onas Umbach.

168. 3 volumes de 105 pièces de Callot.

169. 20 volumes de 1892 pièces des divers habits
nciens des nations, à pied et à cheval.

170. 5 volumes de 191 pièces de Vies de saints particu-
ers.

171. 8 volumes de 643 pièces différentes.

172. Recueil de 150 figures, dont plus de la moitié sont
Callot.

173. L'Apocalypse d'Albert Durer, en 16 grandes
ures.

174. Recueil d'ornements de maistre Estienne, et autres
èces. 94.

175. Recueil de 153 pièces de différens ornemens, car-
uches, masques, etc.

176. Recueil de 158 pièces de divers excellens maistres,
b. Durer, C. Cort, Perrier, Jean Sadeler, Orlandini et
tres.

177. Recueil de 247 pièces ramassées.

178. Ornemens et vases de Stella, en 116 pièces.

179. Recueil de 43 pièces différentes.

PORTRAITS.

. Très grand portefeuille de 527 grands portraits.

. Grand portefeuille de 344 portraits, d'Edelinch, Van
ppen, Ertinger, Pouilly, Melan et autres.

3. Grand portefeuille de 979 portraits de gens de robe et de princes françois, des meilleurs graveurs.

4. Grand portefeuille de 918 portraits de papes, cardinaux, prélats et autres ecclésiastiques illustres.

5. Grand portefeuille de 1174 portraits d'empereurs, rois, princes et illustres étrangers.

6. Grand portefeuille de 1650 portraits d'hommes illustres dans l'épée et dans les lettres.

7. Recueil de 400 portraits de Nanteuil, *maroquin*.

8. Recueil de 266 portraits noirs, à la manière d'Angleterre, de Smith, Bloeteling et autres.

9. Recueil de 394 grands portraits d'hommes illustres, de Vorstermans, Van Dick, etc.

10. 241 portraits des papes, de suite jusqu'à Innocent XI.

11. Recueil de 118 portraits de princes étrangers.

12. Recueil de 264 portraits, de différens maistres.

13. Recueil de 260 portraits, de L. Kilian.

14. Recueil de 102 grands portraits en pastel, de Dumoutier.

15. Recueil de 128 autres portraits en pastel.

16. Portefeuille de 231 portraits, de divers bons maistres.

17. Théâtre des princes, de Vischer, contenant 46 grands portraits.

18. Hommes illustres, de Van Dick, contenant 110 portraits.

19. Portefeuille de 30 grands portraits en pastel, de Champagne, Porbus, Giuseppino, etc.

20. Recueil de 61 grands portraits, de Sadeler.

21. Portefeuille de 231 grands portraits, 200 de Nanteuil, et 31 de Suider Hoff.

22. Hommes illustres de M. Perrault, en 103 feuilles.

23. Portefeuille de 232 portraits, de Manne, Morin, Nanteuil, Rousselet, Masson, etc.

24. Portefeuille de 184 portraits d'anciens philosophes.

25. Recueil de 207 grands et petits portraits, de Van Dick.

26. Recueil de 411 portraits de toutes grandeurs et de divers maistres.

27. Portefeuille de 406 portraits, de T. Leu, de l'Asne, e Crispin de Passe, Van Sichem et autres.

28. Portefeuille de 589 portraits, tant d'Edelinck, Van chupen, l'Asne et Masson, que de Poilly, Montagne et ıtres.

29. Recueil de 215 portraits, dont 116 de Sandrart, et 5 de Kussel et autres graveurs d'Allemagne.

30. 7 volumes de recueils de portraits de cardinaux, eintres, médecins et autres illustres. 746.

31. Recueil de 119 portraits, de Crispin de Passe, Rouslet et autres.

32. 14 portefeuilles, in-4, de 1520 portraits, de divers aistres.

33. Recueil de 217 portraits des plénipotentiaires de unster et autres hommes illustres.

34. 59 portraits de Morin.

35. 6 volumes de recueil de 374 portraits divers, de difens pays.

36. 1 volume de 132 portraits de peintres, en bois.

37. 4 volumes de 811 portraits, de Moncornet.

38. Recueil de 224 petits portraits anciens d'Anglere, d'Hollande et de France, avec les Caprices de llot.

39. 2 volumes de 210 portraits des rois de France.

40. Recueil de 210 portraits, sous le titre d'Atrium hecum sæculi XVI.

41. 5 volumes de 221 portraits, dont les Doges de Vee.

LOUIS XIV

ET

L'IMAGERIE SATIRIQUE

PENDANT LES

DERNIÈRES ANNÉES DU XVIIe SIÈCLE

Par M. André Blum.

Aux environs de l'année 1689, après que la poli
tique de Louis XIV à l'égard des protestants d
France eut provoqué contre lui des haines et de
coalitions, Mme de la Fayette traça un tableau trè
profond des alarmes du grand roi : « Le roi, écrit-elle[1]
paraissait assez chagrin. Premièrement, il était for
occupé, et c'était de choses désagréables, car le temp
qu'un peu auparavant il passait à régler ses bâtiment
et ses fontaines, il le fallait employer à trouver de
moyens de soutenir tout ce qui allait tomber sur lu
Les Hollandais, on leur avait déclaré la guerre. Le
affaires d'Angleterre allaient si mal que l'on craigna
tout au moins qu'il n'y eût un accommodement entr
le roi et le prince d'Orange, qui retomberait entière
ment sur nous, et on trouvait même que c'était l
mieux qui nous pût arriver. Il fallait nécessairemer
que l'Angleterre et la Hollande se joignissent pou

1. Mme de la Fayette, *Mémoires de la cour de France*, Am
terdam, 1731.

ıous faire du mal. Le dedans du royaume n'inquié-
ait pas moins le roi. Il y avait beaucoup de conver-
:s qui gémissaient sous le poids de la force, mais qui
'avaient ni la force de quitter le royaume, ni la
olonté d'être catholiques. Ils recevaient tous les
ɔurs des lettres de leurs frères réfugiés, et quand ils
ɔngeaient que tout le monde était contre le roi, ils
e doutaient point qu'il ne succombât et qu'il ne fût
bligé de leur accorder le rétablissement de leur reli-
on. Outre les nouveaux convertis, il y avait beau-
ɔup d'autres gens mal contents dans le royaume qui
joindraient à eux si la fortune penchait plus du
ɔté des ennemis que du nôtre. Le roi voyait tout
la aussi bien qu'un autre. »

Malgré ses inquiétudes justifiées, il ne se laissa pas
cabler par ses adversaires. Un des moyens qu'il
ɪploya pour résister à leurs attaques fut d'exciter
ntre eux les passions populaires. Pour y réussir, il
ȝea utile de favoriser le développement d'images
:iriques susceptibles de remuer l'opinion et de por-
un coup aux ennemis du pays. Dans les dernières
nées de son règne, la caricature est pour ainsi dire
e institution nationale et officielle. Elle est une
ne dont Louis XIV entend se servir contre les
glais et les Hollandais pour les rendre ridicules
France et dans toute l'Europe.

l avait déjà usé de ces gravures épigrammatiques
ıtre les Espagnols et elles avaient remporté un
succès. Elles raillaient habilement les allures fan-
ɔnnes de ces capitans qui, la moustache en croc,
eutre sur l'oreille, faisaient les matamores et ces-
ent leurs rodomontades dès qu'ils apercevaient des

Français[1]. Le même procédé satirique fut employ
contre les Hollandais pendant la guerre de Hollande
Une série de pièces de Jean Lenfan[2] mettait er
scène des coqs français pourchassant des grenouille
hollandaises. D'autres faisaient allusion à la dérout
des marchands confédérés de fromages (de Hollande)[3]
ou aux digues des Pays-Bas rompues par l'inonda-
tion. Une gravure intitulée : *La comtesse de Holland
à l'article de mort âgée de cent ans environ*[4] repré-
sente la Hollande étendue sur un lit et entourée de
autres nations qui assistent à son agonie. Le Suédoi
lui tâte le pouls, le Danois examine la langue, l'An-
glais lui ordonne un vomitif, le Français de grande
évacuations. La malade dit au prince d'Orange : « J
ne puis faire de testament. Rendez à César ce qui lu
appartient et tâchez de garder mon court. »

Mais après le traité de Nimègue, la Hollande, loi
de périr, reprenait de nouvelles forces. La ligu
d'Augsbourg, dans laquelle le stathouder de Hol
lande Guillaume d'Orange avait fait entrer tous le
ennemis de Louis XIV, ranimait les espérances de
Hollandais. Ils ne désiraient pas résister seulemen
aux desseins ambitieux du roi et lui opposer un cor
trepoids nécessaire à l'équilibre européen, mais il
songeaient en même temps à venger les protestant
des persécutions que leur avait fait subir Louis XI
depuis la révocation de l'Édit de Nantes. La révolu
tion d'Angleterre de 1688, qui eut pour consé
quence de renverser Jacques II et d'appeler au trôn

1. Voir une collection de ces images dans le recueil d
Marolles de la Bibl. nationale, Cabinet des Estampes, f. 1, 2,
2. Bibl. nationale, Cabinet des Estampes, Qb. 45.
3. Id., Ibid., Qb. 46.
4. Id., Ibid., Qb. 47.

Guillaume d'Orange, favorisa la coalition contre Louis XIV. Guillaume III en fut l'âme, car il était à la fois calviniste et chef d'une nation républicaine et en même temps roi constitutionnel, tandis que Louis XIV apparaissait comme le souverain absolu et défenseur du catholicisme. Dans cette lutte de la France contre l'Angleterre et la Hollande, l'imagerie satirique se donna libre carrière dans chaque pays et ses manifestations sont intéressantes pour la connaissance de l'état des esprits à la fin du XVIIe siècle. Si l'on étudie les pièces françaises et celles qui furent publiées en Angleterre et en Hollande, on peut se demander si elles ne méritent pas une place dans l'histoire de l'art et si elles n'ont pas joué un rôle dans l'histoire de la politique.

La plupart des gravures françaises sont anonymes, mais leurs auteurs témoignent d'une verve amusante. Dans *le Gaigne-Petit*[1], le dessinateur évoque la fable du serpent et de la lime et montre les ligueurs aiguisant leurs épées sur des meules, tandis qu'Esope, c'est-à-dire la France, se rit de leurs coups. *La Hollande banquière de la ligue d'Augsbourg* représente une femme assise à une table et distribuant de l'argent aux soldats de la coalition. C'est surtout Guillaume d'Orange qui est le plus attaqué dans ces images. *L'Issue funeste du prince de Nassau prédite par Nostradamus* le montre assis tranquillement, tandis qu'au-dessus de sa tête un meuble est suspendu à une corde qu'une main va couper. Dans *la Désolation du prince d'Orange*, il est placé entre Calvin et de Bèze et porte sur la tête une horloge au lieu d'une couronne et le Temps la lui enlève. Son impo-

1. Bibl. nationale, Cabinet des Estampes, Qb. 45.

pularité en Angleterre donna lieu à l'image intitulée : *l'Angleterre désolée par la ruine entière de son commerce et le renversement de ses lois sous la tyrannie du prince d'Orange usurpateur*. Sa chevelure est formée de serpents et il a pour insigne une couronne écrasant une orange. Une allusion aux difficultés qu'il rencontra en Hollande est faite dans la gravure du *Passage du prince d'Orange qui veut aller en Hollande, mais les Hollandais n'en veulent point*. Il flotte sur une planche au milieu de la mer, mais les Hollandais le repoussent. Ses défaites des Pays-Bas, à Fleurus, Mons, Namur, Steinkerque, sont tournées en ridicule dans les caricatures françaises. L'armée du prince d'Orange est figurée comme un ensemble de rats, de souris et de lapins. *Le Français marchand de pilules* traduit l'effroi causé sur les Hollandais par les pilules que vend le Français. *Dans l'entrée triomphale de Guillaume à Londres aux acclamations des apprentis*, les apprentis lui offrent des éperons pour lui permettre de fuir plus tôt à cheval. Une pyramide est élevée contenant cette inscription : « A la mémoire immortelle du très prudent et très brave Guillaume pour avoir sauvé son armée en perdant Namur et n'avoir acheté que de dix mille hommes la gloire d'avoir attaqué les Français à Steinkerque. » *Les Dernières paroles du prince d'Orange à ses alliés et ministres* le font voir étendu sur un lit dévorant ses draps et disant : « Je suis guéri de mes ambitions. » Dans *les Regrets des alliés sur la mort du prince d'Orange*, la mort s'écrie : « S'il avait songé à moi il n'eût pas fait ce qu'il a fait. » A ces portraits peu flatteurs du prince d'Orange, les caricaturistes français opposent celui de Louis XIV triomphant. Bon

art, dans la *Capriole de la Ligue*, montre Louis XIV
udroyant ses ennemis. Guérard exalte les victoires
e Louis XIV en se moquant de la coalition qui
t personnifiée, attendant un secours sur un four-
eau symbolique d'alchimiste.

Mais la personne du grand roi ne devait pas être
oargnée par l'ironie des caricaturistes. Les marchands
estampes des Pays-Bas mirent en vente toute une
rie d'estampes contre Louis XIV accompagnées d'un
xte en français et en hollandais. Les auteurs de ces
anches sont inconnus; d'autres paraissent l'œuvre
e protestants français réfugiés dans les Pays-Bas.
ouis XIV, qui avait voulu fermer la France aux
ublications imprimées de l'étranger, put empêcher
ır une surveillance à la douane l'entrée des livres et
avures venant d'Angleterre et de Hollande. Le
onseil de police institué depuis 1666 par Colbert
erçait un contrôle rigoureux sur les imprimés cen-
rés et défendus. En outre, des peines sévères,
mme l'amende, la prison, le bannissement, les
lères, étaient réservées aux imprimeurs qui avaient
mblé indignes d'exercer leurs fonctions. Mais les
ents français envoyés à l'étranger pour détruire les
belles imprimés contre Louis XIV ne pouvaient les
npêcher de se multiplier. Quelques pamphlets
rvenaient en France malgré les rigueurs dont
ient menacés ceux qui étaient coupables de les
oir introduits. On risquait même d'encourir les
nctions sévères du régime de la librairie pour atta-
er le roi.

C'est ainsi qu'en regard de la caricature officielle, ins-
rée par le pouvoir contre les ennemis de l'étranger,
convient de mentionner une caricature populaire

dirigée contre Louis XIV, particulièrement par l
protestants français accueillis en Angleterre, e
Allemagne et dans les Pays-Bas. Leur développ
ment suit une marche parallèle au mouvement d
pamphlets qui se répandent contre Louis XIV. On s
rappelle ces libelles publiés à Cologne[1] et en Ho
lande[2] malgré la désignation du lieu d'édition de Ve
sailles[3] ou de Paris[4]. Ils attestent des manifestatio
d'opposition contre le despotisme royal. A côté de c
brochures, il faut tenir compte aussi des caricatures c
le roi et la famille royale étaient tournés en ridicul
Comme les pamphlets, les caricatures raillent sa
merci les goûts fastueux et le ton hautain de Louis XI
Une très curieuse gravure parodiait l'ancien mon
ment de Louis XIV de la place des Victoires et s
moquait de « Louis le Triomphateur perpétuel, le pè
et le conducteur des peuples toujours heureux ».
est représenté couronné par la Victoire, foulant au
pieds un lion, un double aigle, un léopard et u
gouvernail. Ces symboles remplaçaient le cerbèr
les casques, boucliers, faisceau d'armes et massu
d'Hercule qui formaient les trophées de l'ancie
monument de la place des Victoires. La statue éta
entourée de quatre lanternes qui donnèrent lieu à d

1. *Le nouveau turq des chrétiens*, Cologne, 1683; *Le prin*
assis sur une chaise dangereuse, Cologne, 1689; *Les soupirs*
la France esclave qui aspire après sa liberté, 1689; *Les hér*
de la France sortant de la barque de Caron, Cologne, 169
La France ruinée sous le règne de Louis XIV, Cologne, 169
La France en décadence, Cologne, 1695; *Le marquis de Lo*
vois sur la sellette, Cologne, 1695; *Luxembourg apparu*
Louis XIV, Cologne, 1695; *La peste du génie humain*, Cologn
1696.

2. *Convertisseur sans dragons*, Rotterdam, 1688.

3. *Conseil privé de Louis le Grand*, Versailles, 1696.

4. *Almanach royal* commençant avec 1701, Paris, 1701.

éflexions humoristiques sur l'idée « de placer le oleil entre quatre lanternes ». Au bas de la gravure taient des vers en français et en hollandais[1].

Le Cabinet d'estampes du Rijks Museum à Amsterlam renferme plusieurs planches de la même verve lécrites pour la plupart par Muller[2]. L'une est intiulée : *Pantagruel agonisant.* Il est signé : « Guinleau invenit G. Marlais fecit. » Le roi Pantagruel, ouis XIV, est représenté étendu sur un lit et entouré lu diable, de Louvois, Colbert, Boufflers, Luxemourg, de Mme de Maintenon, de Mme de Fontanges, le Mme de Montespan. Dans une autre image, *la Colation des puissances de l'Europe*, datée de 1690 t attribuée à Huybernt, l'Europe est représentée uvant du thé, ce qui, dit la légende, est le préparatif e la guerre pour 1690. Louis XIV, l'auteur de la uerre, s'écrie :

Moy le maître de cette chambre,
Qui ne sent que le musc et l'ambre,
Veux qu'on voye dans cet été
Que je suis le maître du thé.

Quelques gravures portent la mention imprimée à aris, mais c'était une supercherie à laquelle il ne aut pas se laisser prendre. Cette indication tend à onner plus de piquant à la gravure. Ainsi *les Folies xtravagantes de la France sur la mort imaginaire e Guillaume III, roi de la Grande-Bretagne, prince 'Orange* (1690), sont accompagnées de cette inscripon : « Copié sur l'original gravé à Paris. » Mais 'est bien une planche hollandaise. Un éditeur

1. *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 mars 1867.
2. Muller, *Beendeneerde beschrijving van nederlandsche hisoria platten*, Amsterdam, 1882, nos 2790, 2814, 2816.

nommé Abraham Allard installé à Amsterdam parait avoir usé de ce stratagème. De curieuses pièces susceptibles d'être classées dans ses œuvres figurent à Rouen dans un recueil de la collection Leber[1]. Un autre recueil aussi précieux se trouve à la Bibliothèque nationale et est intitulé : « Recueil de pièces héroïques et historiques pour servir d'ornement à l'histoire de Louis XIV. Dédié à MM. Racine et Boileau, historiographes de France. Imprimé par Jean de Montespan, demeurant à Gisors, à l'enseigne de l'Édit de Nantes, 1693[2]. » Cet ouvrage, attribué par l'abbé de Saint-Léger au baron François-Ignace de Puechemeck, contient cinquante estampes, dont plusieurs sont très intéressantes. L'une met en scène un crieur français estropié agitant une sonnette et disant :

Par ce lugubre son, j'assemble tout le monde
Pour pleurer de Louis le pitoyable sort.

Une autre montre la retraite de Louis XIV avec son sérail :

Dans les jeux de Vénus, j'ai mes forces usées,
J'assemble mon sérail seulement pour le voir.

Dans *Louis d'or au soleil*, le roi s'écrie :

Tout le crime qu'on m'impose,
C'est que le soleil m'endort
Et que les seuls louis d'or
Qui font tout remuer font que je me repose.

Mais une des plus cruelles pièces contre Louis XIV

1. Bibl. de Rouen, coll. Leber, n° 6024 (recueil d'estampes contre Louis XIV).
2. Bibl. nationale, Lb. 37, 4034.

est intitulée : *Vacarme au Trianon ou le nouvel hôtel les filles et fils naturels de Louis le Soleil pour le consoler à l'égard de son Mars infortuné en Europe.* Elle est signée : « A Paris, chez Picard le Romain. » Un autre recueil qui eut encore beaucoup de succès dans les Pays-Bas est celui des *Héros de la Ligue ou la procession monacale conduite par Louis XIV pour la conversion des protestants du royaume de France.* Paris, chez le père Peters, à l'enseigne de Louis le Grand, 1691. Malgré l'indication de ce lieu d'édition, e livre paraît composé dans le goût hollandais. Il ontient vingt-quatre caricatures en manière noire ui rappellent les figures de Gole illustrant le volume elatif au *Renversement de la morale chrétienne par es désordres du monachisme.* Dans les héros de la Ligue, l'auteur fait le portrait de tous les personages qui ont joué un rôle dans la révocation de Édit de Nantes et les travestit en grotesques en ccompagnant ces images de vers satiriques. Les éros de la Ligue sont Louis XIV, Guillaume de urstenberg, Bossuet, l'archevêque de Paris, Mme de Iaintenon, Louvois, Jacques II, Pélisson, Mainourg, le Père Lachaise, Letellier, l'archevêque de eims, Demevin, Beaunier, le Père Piton, Marilc, Lancaru, Duvigier, Boufflers, Lecamus, l'évêque e Saintes, La Reynie, Basville, La Rapine.

A côté de ces recueils contre Louis XIV et ses conillers parurent des pièces satiriques isolées dont usieurs ont été publiées[1] et qui témoignent de la rsistance des rancunes protestantes : *Les paysans ançais obligés d'aller à la guerre; Les hypocondres; s suppôts de Satan assemblés pour la destruction du*

. Bourgeois, *Le grand siècle*, Paris, 1894.

temple de Charenton; Moyens sûrs et honnêtes pour ramener les protestants à la vraie foi; Le nouveau Conseil de Cabinet ou l'influence de Mme de Maintenon; La belle Constance dragonnée par Arlequin Déodat (Louis XIV); Les conversions et les destructions des temples protestants; Tel homme, tel discours, aut Cesar, aut nihil, satire contre les rois orgueilleux.

Mais les gravures qui eurent le plus de portée et qui ont le plus d'importance dans l'histoire de la caricature sont celles de Romain de Hooghe. A l'exemple de Louis XIV, Guillaume III comprit la valeur de cette imagerie satirique utilisée comme arme politique. De même que Louis XIV encourageait les facéties dirigées contre les Hollandais en exaltant la supériorité des Français, de même Guillaume III subventionnait Romain de Hooghe pour se moquer du grand roi et le rendre ridicule en Europe. Au moment de la révolution d'Angleterre de 1688, quand Louis XIV soutint Jacques II sur les conseils des Jésuites, Romain de Hooghe publia l'estampe intitulée : *L'armée et la Sainte-Ligue pour l'établissement de la monarchie des Jésuites.* Louis XIV et Jacques II sont figurés sous les traits d'Arlequin et de Panurge montés sur un hippogriffe; leurs deux têtes sont réunies sous un seul bonnet de jésuite. Le Cabinet d'estampes d'Amsterdam renferme une quantité de pièces de ce genre avec titre en français et commentaires en hollandais contre Louis XIV. Il est souvent désigné sous le nom d'Arlequin Déodat, comme dans l'image intitulée : *Panurge secondé par Arlequin Déodat à la croisade d'Irlande.* C'est une satire contre l'expédition

de Jacques II en Angleterre, aidé de Louis XIV, à l'instigation du Père jésuite Piton. Un recueil important de quarante caricatures de Romain de Hooghe qui parut à La Haye en 1702, avec des dialogues satiriques, est intitulé : *Æsopus in Europa*. Peu de temps après, en 1707, on publiait en Angleterre des *Poèmes sur les affaires d'État* avec des planches de Romain de Hooghe.

Tandis que se répandaient ces gravures de Romain de Hooghe, plusieurs médailles satiriques se succédaient où Louis XIV était spirituellement attaqué. Elles ont été réunies dans un ouvrage très documenté de Van Loon[1], qui a rassemblé toute une série de pièces historiques parfois assez mordantes. Parmi les médailles satiriques contre Louis XIV reproduites dans l'ouvrage de Van Loon, il en faut citer de très curieuses : dans l'une, Louis XIV est comparé à un limaçon qui a montré les cornes, mais que l'eau salée fait périr; ailleurs, il est comparé à Phaéton qui a eu la témérité de conduire le char du soleil, mais qui est précipité dans le Pô; dans une autre estampe, il est figuré en Samson rasé dont les Philistins triomphent; dans une autre il apparaît comme un invalide qui danse au son de la harpe; sa puissance est symbolisée par la statue du colosse de Rhodes qui succombe à cause de sa pesanteur; là il est dessiné sous l'aspect d'un crocodile qui se cache dans les roseaux pour surprendre un voyageur. Il est encore représenté sous les traits d'un faux Neptune précipité hors

1. Gerard van Loon, *Histoire métallique des dix-sept provinces des Pays-Bas depuis l'abdication de Charles-Quint jusqu'à la paix de Bade*, traduite du hollandais, La Haye, 1732, t. IV et V.

de son char par le Dieu des mers. La flotte française est en feu et Louis XIV, jetant son trident, prend la fuite. Il est figuré sous l'aspect d'un coq entouré de poules, symbole des dames qu'il avait amenées à l'armée, et fuyant devant un renard (Guillaume d'Orange). Ailleurs, deux dames qui tirent le char sur lequel Louis XIV est monté portent une bourse vide attachée après un bâton avec cette devise : « Venit, vidit, sed non vincit. » Quant à l'emblème de la puissance de Louis XIV, le soleil, il est livré aux flammes et le fameux « Nec pluribus impar » devient « Nunc pluribus impar », maintenant, il ne peut résister à plusieurs.

Malgré le talent réel de leurs auteurs, ces gravures n'auraient peut-être pas suffi à rendre impopulaire Louis XIV en Europe à la fin de son règne si leur publication n'avait coïncidé avec un mouvement d'opposition se manifestant contre lui en France[1]. On a signalé quantité de chansons, d'une audace surprenante, pour ne pas dire révolutionnaires, contre le roi et sa famille, dans le genre de celle-ci :

Le grand-père est un fanfaron,
Le fils un imbécile,
Le petit-fils un grand poltron,
Ohé la belle famille !

Mais si on prétend qu'en France tout finit par des chansons, on pourrait ajouter aussi par des caricatures. Nous savons[2] que la police poursuivait des graveurs comme Larmessin qu'on accusait d'avoir fait graver et répandre une estampe représentant un

1. Lavisse, *Histoire de France*, t. VIII.
2. Bibl. nationale, ms. fr. nouv. acq. 1891.

homme qui vomissait, une femme qui le soutenait, avec cette inscription : « Le roi et Mme de Maintenon. » Les archives de la Bastille[1] font allusion à d'autres condamnations de prévenus suspects d'avoir imprimé des pièces analogues.

En 1694, le nommé Chavrance, garçon libraire, natif de Lyon, est condamné par sentence de La Reynie, lieutenant de police, à subir la question et à être pendu pour participation à la distribution clandestine dans Paris de libelles contre le roi. Déjà le 9 novembre précédent avaient été pendus en place de Grève un compagnon imprimeur nommé Rambault de Lyon et un garçon relieur nommé Larcher pour le même fait. « Ces deux derniers eurent la question ordinaire et extraordinaire pour avoir révélation des auteurs, graveurs, imprimeurs, relieurs, vendeurs et débitants de libelles. » Les libelles visaient le mariage secret du roi avec Mme de Maintenon; ils étaient précédés d'une planche gravée de la statue de la place des Victoires, mais au lieu des quatre nations enchaînées placées aux angles du piédestal, il y avait quatre femmes tenant le roi enchaîné : Mme de la Vallière, Mme de Fontanges, Mme de Montespan, Mme de Maintenon.

Quel que soit le nom de leurs auteurs, elles attestent une animosité assez violente contre Louis XIV. L'arme dont il s'était servi pour combattre l'étranger se retournait contre lui. La caricature traduit les sentiments qu'exprimait Leibnitz dès 1684 dans le *Mars christianissimus* lorsqu'il se moquait de Louis XIV et protestait contre le fait d'immoler des milliers

1. Funck-Brentano, *Lettres de cachet à Paris, étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille*. Paris, 1903.

d'hommes, « afin qu'on ait seulement de quoi mettre sur les murs de Paris le nom de Louis le Grand en lettres d'or ». L'orgueil de Louis XIV, loin d'exalter le patriotisme français, à la fin du siècle provoquait contre lui le mécontentement dont Fénelon se faisait l'écho dans sa lettre au roi que l'on date de 1695 environ : « Nos victoires et nos conquêtes ne « réjouissent plus le peuple, écrivait-il. Il est plein « d'aigreur et de désespoir. La sédition s'allume peu « à peu de toutes parts[1]. »

1. Lettre de Fénelon à Louis XIV, Paris, 1825.

LES
ARABESQUES DE WATTEAU

Par M. Léon Deshairs.

Watteau, nous dit un de ses biographes, le comte e Caylus, dessinait sans cesse « d'après le naturel », dans un livre relié » et, « quand il lui prenait en ré de faire un tableau, il avait recours à son recueil... l y choisissait les figures qui lui convenaient le ıieux pour le moment. Il en formait des groupes, le lus souvent *en conformité d'un fond de paysage u'il avait conçu ou préparé* ». Et Caylus ajoute, vec regret, qu'en négligeant d'ordinaire « d'exprimer concours d'aucune passion », l'artiste s'est privé d'une des parties les plus piquantes de la peinıre..., l'action ». Peut-on mieux définir la méthode un décorateur pour qui le sujet est secondaire ou est qu'un prétexte?

Mais Watteau n'a pas été seulement un décoraur au sens large du mot, par son besoin et son ;nie de la composition harmonieuse, par cet infailble instinct qui le portait à réaliser avant tout dans ı tableau un bel accord de plans, de lignes et couleurs; il a fait proprement des composiɔns décoratives, il a peint et dessiné des ornents. Mêlant des guirlandes aux rameaux des arbres, spendant des trophées aux branches, abritant ses

figures comiques ou galantes sous un dais de drape-
ries ou sous un dôme de treillage, il a égayé de se
peintures des paravents et des lambris; il n'a mêm
pas dédaigné de jeter sur le papier, à l'usage de
ornemanistes sans génie qui s'y sont maintes fois ins
pirés, des idées de plafonds, de dessus de clavecin
voire d'écrans à main et d'éventails. Ces composi-
tions, où figures et paysages sont subordonnés à u
cadre d'irréelles architectures, de fleurs, d'attributs e
d'ornements, sont ce qu'on nomme ses *Arabesques*
Les meilleurs graveurs du temps de Louis XV se son
empressés à les reproduire, et c'est par leurs traduc
tions qu'elles nous sont généralement connues, car
sauf de rares exceptions, les originaux ont disparu.

On connaît les origines lointaines de ce genre d
décoration. On sait comment Watteau s'y adonna dè
le début de sa courte carrière, d'abord chez Gillo
(de 1704 à 1705 ou 1706), puis chez Audran (de 1706
1709); on sait qu'il continua à le pratiquer après avoi
quitté ses maîtres. Mais quelle avait été la destinatio
de ses *Arabesques?* Les exécutait-il lui-même ou n'e
donnait-il que l'idée? Dans quelle mesure est-ce bie
sa pensée que les graveurs nous ont transmise et e
quoi était-elle neuve[1]?

On observera d'abord que les arabesques de Wat
teau peuvent se répartir en deux groupes : les une
ont été gravées d'après des peintures (*Watteau pinxit*

1. La plupart des historiens de Watteau ont parlé rapide-
ment de ses arabesques. Le premier qui ait consacré à cett
partie de son œuvre une étude approfondie est M. de Fou
caud. Il a publié, sous le titre : *Antoine Watteau, peint*
d'arabesques, trois articles dans la *Revue de l'art ancien*
moderne, en 1908 et 1909.

es autres d'après des dessins (*Watteau invenit*). Les
remières sont les moins nombreuses, on en compte
uarante et une; mais c'est dans ce groupe que se
ouvent les plus belles et les plus complètes, soit que
Vatteau, obligé de réaliser sa pensée jusqu'au bout,
fût surveillé davantage, soit que les graveurs, ayant
1 sous les yeux des modèles très précis, n'eussent
1 les altérer.

Nous connaissons rarement la destination de ces
eintures : quatre panneaux (gravés au bistre par
uyot à la fin du XVIIIe siècle) avaient été peints
ns le cabinet du duc de Cossé; des amours et
s singes y représentaient *les Saisons*. *La Feste
cchique*, *la Balanceuse*, *la Partie de chasse*, *le
ay*, dont les gravures furent publiées en 1731,
naient, d'après une note de Mariette, les lambris
cabinet de M. Chauvelin, garde des sceaux, rue
s Saints-Pères. *Le Faune* et *l'Enjôleur*, peints sur
is et de la dimension de petits panneaux de portes,
t été trouvés par M. de la Béraudière à l'hôtel
ulpry, rue de Poitiers. Six compositions en hau-
r, gravées par Crépy, formaient, comme nous
prend le graveur, les six feuilles d'un paravent. Si
oute que, selon Mariette, *la Coquette* ornait un
ntail et que M. de Fourcaud voit avec vraisem-
nce dans *le Dénicheur de moineaux* une enseigne
r le beau-père de Gersaint, le marchand de
eaux Sirois, de qui la boutique était « Aux armes
France », j'aurai cité les seules arabesques peintes
la destination desquelles nous avons quelques
eignements. Les unes ont été certainement exé-
es par Watteau lui-même dans leurs dimensions
nitives, tel *le Paravent*, dont chaque feuille

mesure environ $1^{m}40$ de haut et $0^{m}68$ ou $0^{m}70$ de large. D'autres, au contraire, étaient des modèles très achevés, mais de petites dimensions, en vue d'interprétations agrandies : on sait par le catalogue de la vente de Julienne (1767) que *le Dénicheur* mesurait seulement 14 pouces (37 centimètres) de haut et par celui de la vente du sculpteur Cayeux (1769) que la hauteur du panneau *les Singes de Mars* n'était que de 16 pouces (41 centimètres).

Nous nous consolerions aisément d'avoir peu de renseignements sur la destination des arabesques peintes par Watteau si du moins ces œuvres, qu'à travers les gravures nous imaginons si gracieuses et attrayantes, étaient parvenues jusqu'à nous. Hélas elles ont presque toutes disparu, emportées par les changements de modes. On voit quelquefois passer dans des ventes ou chez des marchands des toiles de ce genre où l'influence du maître est évidente. Mais de celles qui sont vraiment de sa main, il n'y en a pas dans les Musées et elles sont rares dans les collections particulières. Les peintures originales du *Faune* et de *l'Enjôleur*, œuvres de jeunesse encore timides exposées à l'Union centrale des Arts décoratifs en 1880, ont été vendues avec la collection du comte de la Béraudière. *Le Paravent de six feuilles* a été acheté il y a quelque vingt ans par l'amateur passionné qu'était Camille Groult à un marchand qui lui-même m'a-t-on dit, l'avait acquis en Angleterre.

D'un art plus libre et plus souple que *le Faune* et *l'Enjôleur*, *le Paravent* appartient encore à la première manière du maître. Sur un fond blanc bleuté qui se fonce en gris bleu dans le cadre, les verdures argentées, les bouquets de fleurs aux couleurs franches, les

ergères en corsages roses, les ornements violacés ou
las sont peints d'une pâte légère et fluide. Il y a dans
Paravent trois pastorales (le berger jouant de la
ûte auprès de sa bergère, la danse et la conversation)
trois sujets empruntés à la musique et au théâtre
a joueuse de mandoline, Pierrot et Arlequin). Les
asques si spirituels qui accompagnent comme il
ed ces trois derniers sont peints en glacis roses,
us une sorte de couronne vermillon et il y a des
ppels de rose dans les voiles qui tombent au-des-
s des figures et dans les éventails qui couronnent
composition, tandis que sur les tapis se mêlent le
ıne et l'orange. Tout cela est clair, gai, frais, mais
ssi un peu froid malgré les rouges et les oranges,
ıs cette atmosphère dorée dont bientôt, chez Crozat,
atteau demandera le secret aux peintres de Venise
que sans doute il lui eût été difficile de répandre
le fond blanc du décorateur. La facture même est
me, égale, sans ces accents vifs et énergiques qu'on
endrait de Watteau. Mais où il se révèle, c'est
ıs l'élégance si personnelle du dessin, dans cette
ıotion voilée qui anime ses bergères frivoles à demi
a mandoliniste rêveuse et Pierrot qui ne rit ni ne
ure. Ce sont des œuvres discrètes ; on est surpris
bord qu'elles ne s'imposent pas davantage ; mais
s retiennent ; leur langage sans éclat se fait bien-
écouter, leur charme s'insinue dans l'âme.

cette trop brève liste des panneaux décoratifs
nts par Watteau qui ont été conservés, faut-il ajou-
les Amants endormis, toile délicieuse, malgré les
ilations et les restaurations, qui a passé par le cabi-
du duc de Narbonne et que Camille Groult acquit
vente Crosnier ? Un bon juge, M. de Fourcaud, le

pense. Et, en effet, qui, sinon Watteau, a pu peindre ce « bouquet des tons épanouis autour des amants »? Mais il est assez surprenant qu'une page de cette importance ait échappé aux vieux graveurs et à de Julienne, si attentif, on le sait, à faire reproduire les œuvres de son ami.

Les arabesques au bas desquelles les graveurs ont écrit « d'après le dessin de Watteau » ou plus simplement « Watteau invenit » sont de beaucoup les plus nombreuses. En constatant qu'elles sont plus inégales que les autres, on est porté à penser que les interprètes y ont pris quelques libertés. Les rares croquis originaux que l'on peut en rapprocher confirment cette supposition, à moins d'admettre que, d'après ces croquis, l'artiste a fait un dessin plus poussé qui a disparu et dont la gravure donne une image exacte.

Pour graver, par exemple, *le Berceau*, *le Temple de Diane* et *le Temple de Neptune*, si Gabriel Huquier n'a eu sous les yeux, comme je le crois, que les vivantes, vibrantes et lumineuses, mais rapides esquisses à la sanguine acquises par Camille Groult à la vente d'Edmond de Goncourt, il est bien évident qu'il ne s'est pas fait scrupule de les modifier et de les compléter. Il a haussé, d'ailleurs avec assez de bonheur, le dôme du *Berceau* et ajouté des détails au cadre ornemental. Il a été moins heureux dans *le Temple de Diane* dont il a imaginé la moitié, dans *le Temple de Neptune* où il a presque tout fait et où je le crois seul responsable de la sécheresse de la terrasse et de la mollesse des figures.

Il est probable que ce ne sont pas là les seuls cas où pour tirer profit de la mode, le graveur a dégagé un

rabesque complète d'un croquis plus ou moins sommaire; mais ce sont, je crois, les seuls connus. L'esquisse à la sanguine et à la pierre noire d'un dessus de porte dans les proportions et dans le goût du *Marchand d'Orviétan* que possède le Musée des Arts décoratifs n'a pas été gravée. Il n'a pas été gravé non plus le projet d'écran de la collection Henri Michel-Lévy, au revers duquel on reconnaît, dans un spirituel croquis à la sanguine, une des cariatides et la tête auréolée peintes par Watteau dans *le Galant*.

Par contre, on rencontre assez souvent des dessins très achevés, très authentiques, qui sont bien les originaux des gravures (ils sont en sens inverse), mais où manque l'esprit de Watteau : ce sont sans doute les dessins d'un graveur précisant selon les exigences de son métier, soit d'après une peinture, soit d'après un croquis, la pensée du maître avant de la porter sur le cuivre. De ce nombre serait à mon avis le dessin de *la Pèlerine altérée*, conservé à l'Albertine de Vienne, dessin généralement très admiré, mais où je trouve de la sécheresse, de la lourdeur, des vêtements sans souplesse, enfin une ressemblance si parfaite en bien et en mal avec la gravure de Gabriel Huquier que gravure et dessin me paraissent être de la même main. Je rangerais encore dans cette catégorie sept dessins du Musée de Dijon : *les Saisons*, représentées par de petites scènes dans des cadres ovales, *la Naissance de Vénus* et *la Pluie*, *l'Amusement*. Je crois y reconnaître, non la spontanéité et l'aisance de Watteau, mais, avec une manière timide et appuyée, une certaine déformation des figures qui était propre à Huquier[1].

1. Ces dessins à la plume et au lavis, sur un papier mince

Chacun des traducteurs de Watteau a, en effet, son accent personnel. Les différences qui en résultent dans l'interprétation des pages successives de l'œuvre contribuent à la variété et à l'intérêt des arabesques gravées. Gabriel Huquier, qui malheureusement a été le plus fécond, a une façon bien reconnaissable d'amollir et d'arrondir les figures et quelquefois de briser sèchement les plis. Je le soupçonne de plus d'avoir ajouté au bas de *la Voltigeuse* et de *la Danse bacchique* d'opulentes rocailles où l'on ne se complaisait pas encore au temps de Watteau et qui sont plutôt dans le goût de Meissonnier et de Lajoue. Mais ses paysages ont de l'air et de la lumière, ses ornements sont assez souples et surtout ses estampes sont en général d'une agréable couleur. Bernard Audran, Le Bas, G. Scotin, Pierre Aveline dessinent bien mieux les figures ; ce sont de bons graveurs classiques. Jacques Moyreau, qui n'a cependant pas une très bonne réputation, s'est montré ici sensible et adroit, passant des tailles franches et hardies à un pointillé qui lui permet de traduire toutes les délicatesses du modèle : l'ouate des nuages, les arbres frissonnants, le doux éclat des chairs. Il est l'auteur de ces belles planches : *la Cause badine*, *les Singes de Mars*, *le Marchand d'Orviétan*, *la Favorite de Flore*...

Mais les meilleurs graveurs des arabesques de Watteau sont sans doute L. Crepy, le fils, et François Boucher. Le premier a une facture menue mais

et transparent, ont été récemment tirés de cartons où ils dormaient depuis de longues années. Watteau s'imposa-t-il jamais la peine de reprendre un dessin à la plume et au lavis? « Tout lui était bon, écrit d'Argenville, *excepté la plume*, pourvu que cela fît l'effet qu'il souhaitait. »

il est tout délicatesse. Il n'a pas son égal pour exprimer le feuillé mouvant des arbres, les vrilles des pampres, l'eau qui tombe, une fumée, la lumière qui glisse sur les plis du satin. Ne voit-on pas, dans *le Berger content*, la couleur même de Watteau? Dans ses gravures du *Paravent*, il n'a pas seulement rendu avec une fidélité parfaite le dessin du modèle; il s'en est assimilé l'esprit, le sentiment, la grâce surveillée et contenue. Il s'est trouvé une fois en concurrence avec Boucher, en gravant la composition centrale d'arabesques, peintes peut-être pour un paravent, qui représentent *les Saisons*. Ceux qui verront ces pièces rares pourront penser que si Boucher a plus de force et de feu, il n'est peut-être pas allé aussi loin que Crépy dans l'expression des physionomies. Boucher, en effet, ne s'attarde pas aux nuances. On sait comment, tout jeune, après avoir travaillé pour des libraires, il annonce déjà par la décision et la justesse du trait sa manière personnelle dans les gravures qu'à la demande de M. de Julienne il exécute d'après des croquis de Watteau pour le recueil des *Figures de différents caractères*. C'est probablement vers le même temps qu'il traduit sur le cuivre quelques arabesques. Quand il grave les quatre panneaux des *Saisons*, *la Coquette* si vigoureusement colorée et l'admirable *Dénicheur de moineaux*, on ne dirait pas qu'il copie mais qu'il crée.

Quelle que soit cependant la variété de ces interprétations, c'est toujours Watteau qu'elles nous révèlent. Les rares panneaux décoratifs peints par lui qui nous sont parvenus témoignent de la fidélité des interprètes quand ils avaient sous les yeux un modèle achevé; ses croquis originaux nous montrent que, si

les graveurs ne se faisaient pas scrupule de compléter sa pensée quand ils en avaient besoin, ils s'inspiraient en somme toujours de lui et ne faisaient guère que lui rendre ce qu'ils lui avaient emprunté. Qu'est-ce donc qu'une arabesque de Watteau? En quoi ne ressemble-t-elle pas à celle de ses devanciers? Comment a-t-il pu renouveler un genre où tant d'autres s'étaient appliqués avant lui?

Tout le vocabulaire traditionnel des vieux décorateurs, Watteau commence par l'adopter. Comme Bérain, Gillot et Audran, il dresse volontiers au milieu d'un panneau d'impossibles architectures venues de Fontainebleau et de Rome : portiques de treillages, baldaquins ajourés portés par de fragiles colonnettes ou par des cariatides si effilées que leur gaine, fondue dans l'atmosphère, ne pèse pas sur le sol. Comme eux, il suspend à ces treillages des pavillons ou des voiles, il pose sur les entablements des corbeilles fleuries, il développe entre deux rinceaux des rubans plissés, il jette sur une terrasse un tapis à festons. Il emprunte en particulier à Claude Audran de longues feuilles dérivées de l'acanthe, des branches horizontales qui servent de perchoirs aux oiseaux et ces fumées décoratives qui sortent de cassolettes, de grenades ou de torches, selon que l'artiste veut exprimer le Feu, la Guerre ou l'Amour. Il ne néglige, d'autre part, ni les végétaux, si propices aux remplissages : roseaux, pampres et vrilles, guirlandes, feuilles de lierre; ni les coquilles, palmettes et autres ornements découpés et chantournés qui procèdent de la menuiserie; ni les attributs variés, accessoires nécessaires des pastorales : couronnes de mai, masques,

lûtes, tambourins et musettes, râteaux et paniers, outeilles et verres, arcs et carquois... Il est quelques notifs qu'il n'a pas inventés puisqu'on les voit déjà aître chez Gillot, mais auxquels il donne un déve-oppement nouveau et qui caractérisent superficielle-nent son style d'ornemaniste : ce sont des auréoles u des éventails qui participent de la coquille, de 'aile de papillon et de la flamme. Il se plaît aussi à enforcer les angles de ses panneaux, à souligner le as de ses compositions par des ornements géomé-riques qui rappellent l'art du calligraphe : entrelacs angles aigus, grecques où alternent les lignes leines et les lignes déliées. Enfin, au milieu de tous es éléments empruntés à la flore et à la faune, à architecte, au menuisier, au calligraphe, voici les inges qui depuis le xvi[e] siècle ont si souvent gam-adé dans les panneaux peints ou les tapisseries, oici des oiseaux et des chiens, comme ceux que esportes peignait pour Audran, des Chinois bur-sques, comme chez Bérain, des divinités mytholo-iques... Mais voici de plus des arbres vrais, tels u'on ne les a jamais vus encore dans une arabesque, , à la place des dieux et des déesses détrônés, des ersonnages de la comédie italienne, de jeunes ommes et de jeunes femmes dans les jolis costumes u temps de la Régence.

Watteau décorateur a donc pris son bien partout. ais ce qui lui appartient en propre c'est d'abord sprit, la grâce, le sentiment dont s'animent, quand est lui qui les coordonne, les éléments tombés dans domaine commun; c'est ensuite, sinon l'idée, — ue Gillot avait entrevue, — du moins l'habitude introduire dans les arabesques des paysages et,

comme on disait alors, des « sujets modernes ». S'il commence, à l'exemple de ses devanciers et de ses maîtres, par évoquer, dans le décor traditionnel, Apollon, Vénus ou Diane, s'il lui arrive de représenter l'Air par Zéphyr couronnant Flore, et le Feu par Vulcain, bien vite il renonce à ces lieux communs pour transporter sans effort sur le fond blanc d'un paravent ou d'un dessus de porte tout ce qu'il se plaisait d'ordinaire à observer et à peindre. Certains groupes de ses panneaux décoratifs (le berger jouant de la flûte auprès de sa bergère, les amants assis et causant, le dénicheur) habitent aussi ses pastorales. Ses amis Arlequin, Gille et Colombine réclament une place sous les baldaquins. Pour représenter les saisons, ou pour ne rien exprimer qu'une douce joie de vivre, il se souvient des figures qu'il avait crayonnées à la sanguine dans son « livre relié », sans autre souci que de fixer un joli geste ou une attitude naturelle. Les arbres du jardin du Luxembourg, ces beaux arbres dont il suivait d'un œil si clair, d'une main si ferme les rameaux montant à travers les feuillages, ils s'imposent à sa mémoire et, pour participer au décor, voici que leurs branches s'inclinent sur la bergère assoupie par *l'Été*, s'émeuvent au rythme de *l'Escarpolette*, s'écartent pour laisser voir derrière *le Dénicheur de moineaux* la fuite des collines ondulées.

C'est ainsi qu'obéissant à son génie et à mesure que sa maîtrise s'affirme, le petit Flamand de Valenciennes, devenu à Paris le plus Français des peintres, transforme et enrichit l'art auquel il s'était initié pour gagner sa vie, chez Gillot et chez Claude Audran. Il eut du succès et par conséquent des imitateurs. Christophe Huet, l'auteur des singeries de l'hôtel d

Rohan et du château de Chantilly, le suit et le pille; Jean-Baptiste Oudry marche sur ses traces. Tous les décorateurs du XVIIIe siècle qui peignent des « chinoiseries » et des « singeries » se réclament plus ou moins de lui.

Mais bientôt ses arabesques parurent trop sobres aux amateurs de rocailles, trop discrètes à ceux qui demandaient à l'art de flatter leur sensualité, trop frivoles aussi aux partisans obstinés de la peinture d'histoire et de la mythologie. Déjà le comte de Caylus, en 1748, en faisait l'éloge à regret devant les nembres de l'Académie royale, puisque « ce genre, eur disait-il, a non seulement fait détruire les plaonds des appartements que les plus habiles peintres ıvaient exécutés; mais que ce changement de mode, ıuquel les ornements de plâtre ont succédé, vous ›rive encore tous les jours d'une occupation qui vous ›ermettait d'employer votre talent dans le grand et lans le héroïque ». Puis le divorce s'accomplit entre es éléments que Watteau avait si heureusement rap›rochés. Boucher, qui préfère d'ailleurs aux sujets nodernes les nymphes nues et les enfants potelés, 'encadre que parfois d'ornements ses compositions écoratives. Fragonard, véritable héritier de Watteau uand il décore les boudoirs de groupes galants et de aysages, abandonne les arabesques à des ornemaistes secs, qui, victimes de la mode, ne savent qu'apauvrir les modèles laissés par Raphaël et par les .nciens.

C'est pourquoi les arabesques de Watteau nous ›nt chères. Elles ne sont pas toutes des chefs-d'œuvre. es graveurs nous les ont transmises avec un talent ıégal. Il faut peut-être, pour se plaire à leur logique

spéciale ou à leur fantaisie, si éloignées de nos habitudes, un certain effort ou un certain don de sympathie historique. Mais les meilleures représentent ce qu'aimèrent nos aïeux à une époque raffinée et, toutes vibrantes encore de l'émotion d'un poète que les formes traditionnelles n'embarrassaient pas, elles réalisent une savoureuse et éphémère alliance de conventions venues du fond des âges et de la vie retrouvée à sa source fraîche.

LES

BUSTES DES TROIS GABRIEL

Par M. Paul Vitry.

L'iconographie des artistes marquants du xviie et du xviiie siècle, de ceux surtout qui ont occupé une position officielle, est assez connue grâce aux effigies peintes ou gravées que l'Académie de peinture et de sculpture nous a transmises. Plus rares sont les portraits sculptés. Le Louvre peut cependant, par suite de l'acquisition récente de précieux portraits qui étaient restés, ceux-là, dans la famille des artistes, montrer deux bustes admirables des frères Antoine et Noël-Nicolas Coypel. La bibliothèque Sainte-Geneviève possède par héritage les bustes de Jules Hardouin-Mansart et de Robert de Cotte, deux chefs-d'œuvre de Coyzevox. Un buste du même Mansart avait servi de morceau de réception à l'Académie à ean-Louis Lemoyne et est maintenant au Louvre : ar ceux-ci, la lignée des grands architectes du viiie siècle se trouve amorcée. En voici la suite avec a série des trois Gabriel, dont deux au moins étaient peu près inconnus jusqu'ici et dont malheureusement nous ignorons la provenance originelle et les ansmissions. Nul ne saurait cependant révoquer en oute leur témoignage et ils seraient bien dignes avec de Cotte et le Mansart d'illustrer le monument que I. Henry Lemonnier est en train d'élever à la

mémoire de nos architectes classiques dans sa magistrale publication des *Procès-verbaux* de l'Académie d'architecture.

*
* *

Dans son *Musée de portraits d'artistes* paru en 1888, Henry Jouin ne citait, pour représenter le plus connu des Gabriel, Ange-Jacques Gabriel, le créateur de la place de la Concorde, que le portrait en tapisserie moderne de la galerie d'Apollon exécuté par Grimperelle d'après Hofer et une statue en pierre de la façade de l'Hôtel-de-Ville de Paris. Pour son père Jacques Gabriel, il ne connaissait que la peinture anonyme du Musée de Versailles.

Cependant, Courajod avait dès 1885 fait entrer au Louvre le *Gabriel* de J.-B. Lemoyne sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, et cette même année 1888 où paraissait le répertoire de Jouin, les deux autres *Gabriel* étaient exposés sous les nos 73 et 82 à l'*Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV*.

Il est vrai que le catalogue de l'exposition les désignait simplement comme *Gabriel le père* et *Gabriel le fils* et, pour comble de malheur, il se trompait encore sur la signature de l'un deux en attribuant à J.-B. Lemoyne le buste signé de son père Jean-Louis.

Les deux bustes appartenaient alors à un marchand d'antiquités parisien, M. Perdreau[1]. Ils furent achetés quelque temps après par le grand amateur et financier que fut Édouard André et servirent à l'ornement de ses somptueux salons du boulevard Haussmann. Exposés à contre-jour entre des fenêtres, les bustes

1. Celui-ci les avait acquis d'un courtier l'année précédente et n'avait pas conservé la trace de la famille dont ils pouvaient provenir.



Jacques Gabriel († 1686).
Buste par Coyzevox, 1711.
(Musée Jacquemart-André.)



étaient sans doute surtout considérés pour leur valeur décorative et personne ne s'avisait guère d'aller lire les nscriptions et signatures qu'ils portaient au revers, si bien que Lady Dilke, qui en avait eu connaissance, signale l'un d'eux dans ses *Architectes et sculpteurs français au XVIII[e] siècle* (1900)[1] comme un buste de acques-Ange Gabriel. Quant à Courajod, qui avait de bonnes raisons pour savoir que celui-ci était au Louvre, il n'a jamais, à ma connaissance, soufflé mot les deux bustes qu'il avait pourtant certainement vus lans l'hôtel Édouard André. Il est vrai que personne lors dans la maison ne prêtait plus guère d'attention autre chose qu'à la Renaissance italienne : on avait liminé une admirable série de paysages de 1830 et es bustes français ne comptaient que comme décor. L'occasion me fut donnée cependant d'examiner eux-ci de près dans la dernière année de la vie de Mme Édouard André. Mais diverses circonstances n'amenèrent à garder par-devers moi les notes prises u cours de cet examen. Les collections étant deveues ou allant devenir publiques aujourd'hui, je suis eureux de pouvoir donner ici, d'accord avec mon xcellent ami Émile Bertaux, que l'Institut, héritier e Mme André, a chargé de veiller sur ce nouveau usée, l'identification exacte, ainsi que la reproducon fidèle de ces deux bustes auxquels se relie intiement et fait suite celui du Louvre.

Le plus ancien, qui est signé sous l'épaule gauche *oyzevox F. 1711*[2], porte sous l'épaule droite parmi usieurs mots effacés cette inscription :

.... BRIEL .... ARCHITECTE.

. P. 99, note.

. Il n'est signalé ni dans le livre de M. Jouin sur *Coyzevox*

Le personnage, ainsi qu'on le voit sur la photographie, ne porte aucune décoration. Il a une perruque haute et abondamment bouclée et est vêtu d'une chemise fermée au col par deux boutons, par-dessus laquelle est drapé un ample manteau. L'allure du buste rappelle un peu celui du *Lebrun* de l'Académie aujourd'hui au Louvre; mais la figure, aux traits nobles et réguliers, manque légèrement d'accent.

Il n'en faut pas du reste accuser le sculpteur; car il s'agit ici, à n'en pas douter, d'un portrait rétrospectif celui de *Jacques Gabriel*, qui était mort en 1686.

On sait la longue suite d'architectes portant le même nom et le même prénom que nous devons de pouvoir distinguer aux recherches généalogiques de Mme Despierres[1] et à celles plus récentes dont M. le comte de Fels a donné le résultat dans son bel ouvrage sur le dernier d'entre eux, Ange-Jacques Gabriel[2]. On trouve à l'origine un maçon rouennais, puis un Jacques Gabriel établi en Touraine, à Saint-Paterne, et am de Racan. C'est le fils de celui-ci, qui se nomme éga lement Jacques Gabriel, qui s'établit à Paris en 166 et arrive à la notoriété et à la fortune. Il est archi tecte et entrepreneur des bâtiments du roi et épous une nièce de François Mansart, cousine de Jules Har douin-Mansart, nommée Marie Delisle. Il travaill aux Gobelins, à Versailles, à Clagny, à Trianon, cons truit le premier château de Choisy et le Pont-Royal Paris; il meurt en 1686. C'est lui que Coyzevox reçu mission de représenter rétrospectivement en 1711, a

ni dans le sévère compte-rendu qu'en donna Courajod dan le *Bulletin critique* de 1884.

1. *Recherches sur l'origine provinciale des Gabriel* (*Réuni des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1895, t. XIX)

2. Paris, 1912.



Jacques Gabriel (1667-1742).
Buste par Jean-Louis Lemoyne, 1736.
(Musée Jacquemart-André.)

noment où la fortune de la famille se précisait avec a carrière brillante de son fils.

Celui-ci, Jacques Gabriel, que l'on désigne sous la ubrique de Jacques V, le prénom de Jules qui lui a té ajouté par certains biographes étant de pure fanaisie, avait en effet, depuis la mort de son père, sinulièrement poussé sa fortune, appuyé notamment ar son cousin Mansart. Né en 1667, il avait, au lenemain de la mort de son père, acheté la charge de ontrôleur général des bâtiments; en 1699, il était ntré à l'Académie d'architecture; en 1704, il se fit ctroyer des lettres de noblesse[1] dans lesquelles un onsidérant assez curieux vise « les ancêtres » du nouel écuyer, seigneur de Mézières, Bernay et autres eux, qui, dit-on, « ont professé cet art avec distincon, notamment le sieur François Mansart, son rand-oncle ». C'est évidemment ce sentiment d'orueil familial qui fit commander, quelques années près, à Coyzevox le buste rétrospectif du père Gabriel, quel n'avait été qu'un entrepreneur sans grande nommée, mais qui avait eu la bonne fortune d'ener dans la famille des Mansart.

Jacques V Gabriel, anobli, n'allait pas s'en tenir ; architecte ordinaire du roi, contrôleur des dedans ı château de Versailles en 1709, il passe en 1718 à la emière classe de l'Académie d'architecture et en '22 il est nommé chevalier de Saint-Michel, en 1734 emier architecte du roi, en 1735 directeur de l'Acamie d'architecture. Il vient de construire l'hôtel

1. Voir Jules Guiffrey, *Lettres de noblesse accordées à des tistes français*, Paris, 1873, p. 12, n° VI, et Louis de Grandaison, *Essai d'armorial des artistes français*, 1904, p. 14.

Biron à Paris et de conduire la décoration de la chambre de la reine de Versailles; il approche de soixante-dix ans : c'est le couronnement d'une magnifique carrière. C'est le moment où Jean-Louis Lemoyne a fixé ses traits pour la postérité dans la belle effigie de marbre de la collection André qui porte la signature, inscrite derrière le piédouche :

1736. J.-L. Lemoyne fecit

et au revers des épaules :

Mre Jacques Gabriel,
Premier architecte du roy.

C'est un morceau extrêmement brillant qui rappelle les qualités décoratives du Mansart du Louvre, avec plus de finesse et d'élégance et sans cette ampleur presque colossale qui alourdit un peu le buste que le même auteur avait sculpté en 1703, plus de vingt ans auparavant, pour sa réception à l'Académie. La draperie très mouvementée, un peu rocaille, est d'une habileté supérieure. Des broderies plus riches qui rehaussent le manteau, une cravate soyeuse qui bouffe et se chiffonne, sans compter le cordon d Saint-Michel étalé sur la poitrine, font paraître u peu sec et pauvre par comparaison le buste plus clas sique où Coyzevox avait représenté le père du modèl de Lemoyne.

Quant à la physionomie, elle est très heureusemen traduite. Les traits sont un peu marqués; mais le chairs encore fermes et l'œil vif, la prunelle indiqué par ce coup d'outil profond que Houdon accentuer encore. L'allure générale, un peu hautaine, est tem pérée par une certaine bonhomie. Toute la figu



Phot. Bulloz.

ANGE-JACQUES GABRIEL (1699-1782).
BUSTE PAR JEAN-BAPTISTE LEMOYNE.
(Musée du Louvre.)



inspire, comme l'écrit M. le comte de Fels à propos du portrait anonyme de Versailles, « le calme d'un homme heureux ». Ce sont là des qualités de finesse et de pénétration que Jean-Louis Lemoyne a parfois montrées (ainsi dans le buste de l'architecte Duplessis au Musée de Bordeaux par exemple) et qui font prévoir celle de son fils Jean-Baptiste, l'admirable portraitiste de Louis XV et de la Clairon.

C'est à ce dernier qu'est due, comme on le sait, la dernière des trois effigies, celle du Louvre qui fut acquise en 1885 à la vente de la collection Burat, pour le prix, qui paraîtra inouï aujourd'hui et presque digne encore du règne de Louis-Philippe, de 1,600 francs. Il porte l'inscription au revers :

Mre Ange-Jacques Gabriel
Per Architecte du roi
par J.-B. Lemoyne.

Il ne porte pas de date, mais nous pouvons supposer qu'il fut exécuté aux environs de 1760.

Nous n'y insisterons pas, car l'œuvre est aujourd'hui bien connue. Elle est digne d'ailleurs de l'homme qu'illustrent les magnifiques constructions de l'École militaire, de la place Louis XV, de l'Opéra de Versailles, du château de Compiègne et tant d'autres entreprises. M. le comte de Fels, qui l'a reproduite en tête de son beau livre et qui y voit la meilleure et presque la seule effigie de son héros, en l'absence d'une peinture de Tocqué et d'un pastel de La Tour disparus ou égarés[1], y reconnaît l'artiste et

1. Un pastel de Vivien mentionné dans un inventaire que cite M. de Fels était peut-être un portrait du père ou du grand-père d'Ange-Jacques Gabriel.

l'homme de cour que fut Gabriel, avec ce contentement de soi et aussi cette finesse spirituelle que comportait sans doute le génie d'un tel homme.

On pourrait peut-être aussi noter que J.-B. Lemoyne, qui avait été surtout le collaborateur des travaux de Jacques Gabriel le père, à Bordeaux ou à Rennes, qui mainte fois dans des groupes plus ou moins tumultueux avait encore sacrifié au goût rocaille, a su trouver pour l'effigie du rénovateur du style classique, tout en évitant cette affectation de retour à l'antique que certains artistes vont bientôt mettre à la mode, une simplicité d'arrangement dans la draperie enveloppante et souple, une grâce fine et précise qui lui conviennent beaucoup mieux que le fracas étincelant déployé par Jean-Louis Lemoyne pour le portrait de son père.

LA LUTTE

DES

CRITIQUES D'ART

CONTRE LES PORTRAITISTES

AU XVIIIe SIÈCLE.

Par M. Jean Locquin.

La doctrine académique, telle qu'elle apparaît vers e milieu du xviie siècle, impliquait logiquement une « Hiérarchie des Genres ». C'est ce dogme nouveau jue Félibien formule et enseigne à ses disciples dans a Préface de ses *Conférences* de 1667. « La représen-ation », dit-il, « qui se fait d'un corps en traçant implement des lignes ou en mêlant des couleurs, est :onsidérée comme un travail mécanique. C'est pour-juoi, comme dans cet art il y a différents ouvriers jui s'appliquent à différents sujets, il est constant ju'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus lifficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a le plus bas et de plus commun et s'anoblissent par ın travail plus illustre. Ainsi, celui qui fait parfaite-nent des paysages est au-dessus d'un autre qui ne ait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui jui peint des animaux vivants est plus estimable que eux qui ne représentent que des choses mortes et ans mouvement. Et comme la figure de l'homme est

le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant, quoique ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins, *un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants*[1]. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble, il faut traiter l'Histoire et la Fable, il faut représenter de grandes actions comme les historiens ou des sujets agréables comme les poètes ; et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la Fable les vertus des Grands hommes et les Mystères les plus relevés... »

La hiérarchie établie par Félibien est donc la suivante : au sommet, l'Allégorie et la Peinture d'Histoire proprement dite ; au troisième rang, le Portrait ; au quatrième, les Animaux ; au cinquième, le Paysage ; et, enfin, tout en bas, la Nature morte.

Les théoriciens postérieurs, Roger de Piles et les autres, admettent comme une vérité indiscutable cette classification académique.

Cependant, les artistes, qui jugent, en général, la question d'un point de vue plus pratique, se montrent beaucoup moins préoccupés de l'honneur que du

1. On sait qu'aux termes de l'article XIII des statuts de 1664, nul ne pouvait être nommé professeur à l'Académie, s'il n'avait été reçu en qualité de peintre d'histoire.

profit. Au risque de s'amoindrir dans l'estime des théoriciens, ils préfèrent volontiers, au genre « le plus noble », le genre le plus lucratif. « Le portraitiste gagne de quoi faire bouillir son pot », note Richelet dans son *Dictionnaire*[1], « parce qu'il n'y a pas de bourgeoise un peu coquette et un peu à son aise qui ne veuille avoir son portrait. » Et les portraits se multiplient, au grand détriment de la peinture d'histoire. D'abord, presque tous les jeunes peintres débutent dans le portrait. Leurs maîtres sont les premiers à les y pousser. Vien lui-même, s'il avait suivi les conseils de Charles Parrocel, en 1740, serait devenu, peut-être, un émule des Nattier et des La Tour. Et puis, une fois qu'ils ont acquis du talent et une certaine réputation dans cette partie, beaucoup sont tentés d'y rester et de s'y spécialiser entièrement. Aussi voit-on les portraitistes augmenter de nombre à chaque Salon, et leurs œuvres, envahissant peu à peu toutes les cimaises, accaparer de plus en plus l'attention des visiteurs[2].

Cet empiétement continuel d'un genre proclamé subalterne par l'orthodoxie académique prenait maintenant les proportions d'un véritable défi jeté à la saine doctrine. Les bons esprits, habitués à juger la

1. Édition de 1728, t. III, p. 220.

2. Sans compter Hyacinthe Rigaud, Tournières et Largillière, qui disparaissent avant 1750, les portraitistes les plus en faveur, au cours du xviiie siècle, sont J.-M. Nattier (1683-1766), Louis Tocqué (1696-1772), Hubert Drouais (1699-1767), Aved (1702-1766), La Tour (1704-1788), L.-M. Van Loo (1707-1771), Nonnotte (1708-1783), Valade (1709-1787), Loir (1712-1785), Perronneau (1715-1783), Roslin (1718-1793), Duplessis (1725-1802), François-Hubert Drouais (1727-1775), Ducreux (1735-1802), auxquels il faut ajouter, à la fin du siècle, Mmes Labille-Guyard, Vigée-Lebrun et Vallayer-Coster.

peinture avec les idées de Félibien et de Roger de Piles, commençaient à manifester leur désappointement et leurs inquiétudes. Pouvait-on, décemment, laisser le Portrait détrôner la Peinture d'Histoire? Permettre une pareille atteinte aux principes, un tel bouleversement de la hiérarchie consacrée, n'était-ce pas précipiter la décadence de l'École française? L'heure des vaines lamentations était passée. Seule, pensait-on, une réaction vigoureuse des « gens de goût » pouvait endiguer le courant et remettre tout dans l'ordre. La lutte allait commencer.

Nous sommes en 1747. Année mémorable dans l'évolution de la peinture française, point de départ de ce mouvement d'idées complexe, profond, irrésistible, qui, au cours de la seconde moitié du siècle, va transformer l'école. Lenormant de Tournehem, le nouveau directeur général des Bâtiments, qui aspire à la gloire de Colbert, a juré de faire un grand effort pour restituer à l'Académie et au genre historique, qui en était la plus haute expression, leur prestige et leur rang. Seul, il eût sans doute reculé devant les difficultés de l'entreprise. Mais il est soutenu énergiquement par le groupe des gens de lettres, et notamment par La Font de Saint-Yenne, qui publie, justement cette année-là, ses sensationnelles *Réflexions*[1], où il se révèle comme le premier fondateur de la « critique d'art ».

Ce fut Lenormant de Tournehem qui donna le signal de l'ouverture des hostilités contre les portrai-

1. Le titre complet de cette brochure est : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746.*

stes. Au mois de mai 1747, il écrit à l'Académie le illet suivant : « Je n'entends payer dorénavant les ortraits en grand et les plus riches que 4,000 livres, eux jusqu'aux genoux 2,500 livres et ceux en buste ,500 livres[1]. » Peu après, la critique entre en lice. a Font de Saint-Yenne lance les premiers traits. Iais il ne pousse pas tout de suite l'attaque à fond. se contente de railler, assez spirituellement, d'ailurs, la manie des portraits « mythologiques » et de éplorer la faiblesse des artistes qui cèdent trop olontiers au désir d'enjoliver leurs modèles pour aire à leur clientèle féminine[2].

« Et en effet », songe-t-il, « quel spectacle est comarable pour une beauté réelle ou imaginaire à celui se voir éternellement avec les grâces et la coupe Hébé, la déesse de la jeunesse? D'étaler tous les urs sous l'habit de Flore les charmes naissants du intemps dont elle est l'image? Ou bien, parée des tributs de la déesse des forêts, un carquois sur le os, les cheveux agités avec grâce, un trait à la main, mment ne se pas croire la rivale de ce dieu charant qui blesse tous les cœurs?... » Le peintre ne nquiète que du succès. Quand un des « travestissements divinisés » qu'il a imaginés a recueilli de nomeux applaudissements, il est sûr de ne pas manquer ouvrage. « Les jolies femmes s'informent avec avié du nom de l'auteur de la métamorphose. On le chez lui... Il présente la liste de la cour céleste. n choisit la divinité, on l'ébauche, on la finit. Enfin,

. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. XXII, p. 335 (13 mai 7).

. La Font de Saint-Yenne ne les nomme pas expressément, is le lecteur reconnaît sans peine que les portraitistes visés t surtout Jean-Marc Nattier et Hubert Drouais.

elle fait son entrée dans le temple où elle doit être adorée... » Et le critique ajoute : « Tant qu'ils (les peintres de portraits) auront l'art de flatter leurs originaux avec assez d'adresse pour les persuader qu'ils ne les flattent point », la fortune leur sourira[1].

La page malicieuse de La Font de Saint-Yenne fut assez goûtée ; aussi, l'année suivante, à l'occasion du Salon de 1748, un autre publiciste en verve reprit-il le même thème. « Il ne s'agit pas », écrit celui-ci sous le pseudonyme du « Singe »[2], « de farder une femme, de l'habiller en vestale pour qu'on la croie chaste : c'est corrompre l'essence des choses. On ne devrait peindre un chacun que par ses vertus. Travail incroyable pour les faiseurs de portraits ; le beau leur déplaît, le vrai leur semble faux et le naturel le désole. » Et, d'une plume alerte, « le Singe » nous représente l'un d'eux dans l'exercice de sa profession « Typhon (c'est le nom qu'il lui donne), Typhon es adoré des dames, il occupe la plus belle place dan leur cabinet, il décide de la bonne grâce, du geste de la contenance, du choix des habits, de la coiffure personne mieux que lui ne sait attacher un ruban placer une aigrette, ni mettre une mouche. Là, d blanc ; ici, du rouge ; beaucoup de rouge ; souriez d cette façon ! Un petit jeu de prunelle ! L'air languissant ! Irritez-vous ! Apaisez-vous ! Un peu d'indifférence ! Allez à la froideur ! Prenez une noble fierté Vous aurez le visage de Vénus, le corsage de Calypso. Le corail, les lys, une carrière de perles et petit coup de pinceau accomplissent votre bouch Voilà Typhon qui peint. Accourez, semi-déesse

1. *Réflexions*..., p. 24.
2. *Première lettre à sa guenon* (1748).

fortunées de Cythère, coquettes ambitieuses, venez
ous faire embellir... »

Quelques années plus tard, Baillet de Saint-Julien
ous montre à son tour une vieille coquette, « Cyda-
se », faisant faire son portrait : elle le « dicte » au
eintre, « article par article, comme elle doit dans
eu dicter au notaire son testament ». Et l'écrivain
rmine en conseillant aux artistes de ne point tolérer
tte « tyrannie » humiliante et d'abandonner le por-
ait pour l'histoire, « champ libre, plus vaste et
oins dépendant »[1].

Jusqu'à présent, en somme, les portraitistes n'étaient
ère atteints que par ricochet. C'était moins l'artiste
e le modèle qui excitait la verve des critiques.
out se bornait à la satire, d'ailleurs assez anodine
impersonnelle, d'un ridicule mondain.

En 1753, les griefs se précisent terriblement, les
intres de portraits sont pris directement à partie,
légitimité même de leur genre est contestée. C'est
e, dans l'espace de ces cinq années, l'esprit philo-
phique a fait des progrès considérables. Le *Dis-
urs* de Jean-Jacques Rousseau sur les Sciences et
Arts, publié en 1750, a désillé les yeux. Un im-
nse besoin de combattre la frivolité, d'étaler les
ns exemples, de prêcher la vertu, de « moraliser »,
un mot, tourmente les âmes sensibles et, en parti-
ier, celle de l'excellent La Tour. A en croire le
nte de Caylus, au Salon de 1753, « cet artiste,
yen et philosophe, donne à l'Europe entière un
ctacle dont il nous paraît qu'on n'est pas assez
pé; il préfère la consolation de *faire le portrait*

Milord Telliab [Baillet de Saint-Julien], *La Peinture,*
traduite de l'anglais. Londres, 1753, in-12.

des hommes illustres à l'avantage de faire celui des gens opulents... »[1]. Ainsi, le grand pastelliste semble légitimer le genre auquel il doit la gloire, non point par sa valeur artistique, mais par la qualité des personnages représentés. Au fond, le « citoyen et philosophe » La Tour demande au portrait d'être autre chose que l'évocation physique d'un individu quelconque, il veut qu'il soit un symbole moral, qu'il parle noblement à l'âme, qu'il y développe les hautes pensées. Bref, il n'accorde au genre subalterne le droit de cité qu'autant qu'il se rapproche du genre historique[2].

1. Cte de Caylus, *Le Salon de 1753* (*Mercure de France*, octobre 1753). La Tour exposait cette année-là dix-sept portraits. Dire que tous les personnages représentés fussent « illustres », ce serait sans doute exagérer. Mais tous possèdent ou sont censés posséder une qualité commune qui les distingue : l'élévation des sentiments, le culte de la science, de la littérature et de l'art. On y remarque trois membres de l'Académie des sciences (l'abbé Nollet, La Condamine et d'Alembert), deux membres de l'Académie française (Nivelle de Lachaussée et Duclos), trois membres de l'Académie royale de peinture et sculpture (Louis de Silvestre, Watelet et le marquis de Voyer d'Argenson), sans compter « M. Rousseau, citoyen de Genève », Bachaumont et Manelli. Et s'il s'y trouve six dames, la plupart sont filles ou femmes d'artistes, voire artistes elles-mêmes, comme Mme Lecomte, et l'une d'elles, Mlle Ferrand, est représentée « méditant sur Newton ».

Rapprocher du passage précité de Caylus celui du *Discours* de Jean-Jacques : « Nos jardins sont ornés de statures et nos galeries de tableaux. Que penseriez-vous que représentent ces chefs-d'œuvre de l'art exposés à l'admiration publique? Les défenseurs de la patrie? Ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leurs vertus? Non... »

2. C'était alors un terrain solide sur lequel se plaçaient volontiers les portraitistes pour plaider leur cause ; par exemple, Tocqué, dans son Discours à l'Académie *Sur le genre du Portrait*, « si analogue à celui de l'Histoire » (7 mars 1750). — Cf. le passage du *Voyage d'Italie* (t. III, p. 59), où Cochin parle de Véronèse : à ses yeux, un des grands mérites de cet

Or, l'idée que La Tour n'avait fait qu'ébaucher au Salon de 1753, La Font de Saint-Yenne ne tardera pas à la reprendre pour son compte en lui donnant tous les développements littéraires qu'elle comporte. Désormais, la question est posée avec netteté et franchise. « La fureur du public », écrit-il[1], « croît toutes les années pour cette sorte de tableaux (les Portraits)... Il y en a peu d'intéressants, ils occupent nos meilleurs pinceaux et nous privent d'excellents peintres qui se distingueraient dans la carrière supérieure et honorable de l'Histoire... » « Rebuté » par « cette foule d'hommes obscurs, sans nom, sans talents, sans réputation, même sans physionomie », par « tous ces êtres qui n'ont de mérite que celui d'exister... », enfin, par « tous ces personnages géants à leurs propres yeux et atomes à ceux du public par leur entière inutilité à l'État et aux citoyens », La Font de Saint-Yenne n'admet dans le « Temple du Goût » que les portraits de personnages déterminés dont il donne la liste, ceux « des bons Rois, des Reines vertueuses et de tous nos souverains humains et bienfaisants »; ceux de leurs ministres, quand ils travaillent pour « l'aisance des peuples »; ceux des guerriers illustres, de « ces généreux défenseurs de nos frontières et de nos fortunes »; ceux des « magistrats intègres et irréprochables »; ceux des ambassadeurs, et, enfin, ceux « de nos excellents auteurs ». Quant aux autres, « quel droit ont-ils d'y être placés »?

...iste est d'avoir su transfigurer les portraits qu'il introduit ...s ses toiles en leur donnant « un caractère noble et propre ...histoire ».

1. *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture*..., 1754, ...132 et suiv. (l'auteur y examine le Salon de 1753).

Dès lors, les gens de lettres, les critiques d'art, qui, presque tous, partagent la thèse de La Font de Saint-Yenne, feront la vie dure aux portraitistes assez imprudents pour accepter les commandes de clients bourgeois, obscurs ou frivoles. Jusqu'à la fin du siècle, ils les poursuivront de leurs critiques trop souvent imbéciles et injustes[1]. Ils s'ameutent contre un genre qu'ils ont proclamé humiliant et méprisable, qui « avilit le Salon » et « profane le talent »... Baillet de Saint-Julien[2], Estève[3], Grimm[4], Cochin[5], Watelet[6], Bachaumont[7] ne sont pas les moins acharnés. Mathon de la Cour, après un éloge parfait du maître de Saint-Quentin, exprime le regret que La Tour ait adopté « un genre froid et borné..., qui ne saurait exciter l'enthousiasme sublime »[8]. Diderot oppose les « gens du monde », qui ne regardent que les portraits, aux « gens de lettres », qui préfèrent, à bon escient, la grande peinture, et il ajoute : « Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu[9]... » Ailleurs, il oppose les portraitistes, simples « imitateurs de la nature », aux peintres d'histoire, qui s'ef-

1. Dès 1755, on remarque la partialité des critiques qui « négligent et même méprisent de parler des portraits » (cf. *Lettre d'un particulier à un de ses parents, peintre en province, sur le Salon*, 19 septembre 1755, à la Bibl. nat., Estampes, fonds Deloynes, ms. 1247).

2. *Caractère des peintres français actuellement vivants*, 1755.

3. *Lettre à un partisan du bon goût*, 1755.

4. *Corresp.*, 15 sept. 1755.

5. *Mémoire sur les portraits*, dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, t. I, p. 144.

6. *L'art de peindre* (1760).

7. *Mémoires secrets*, 6 sept. 1762.

8. *Lettre à Mme *** sur le Salon de 1763.*

9. *Salon de 1763.*

forcent d'atteindre « la beauté idéale », « la ligne vraie », et qui, pour cette raison, leur sont infiniment supérieurs[1]. Le continuateur de Bachaumont, qui estime que « les portraits ne peuvent donner aucune gloire à la nation ni à l'artiste », se félicite, en 1777, qu' « on ait retranché du Salon cette multitude de portraits, dont ce lieu autrefois était surchargé, indice de la stérilité des maîtres et du dépérissement de l'art »[2]. « Le Salon offre cette année moins de portraits qu'à l'ordinaire », lit-on dans le *Mercure* de 1781, « mais il en contient encore beaucoup trop. » A propos du *Portrait du comte Potocki à cheval*, exposé par David en 1783, le *Journal de Paris* observe que tout peintre d'histoire est nécessairement un bon portraitiste, mais que la réciproque n'est malheureusement pas vraie[3]. La faveur marquée qu'obtiennent auprès des « gens du monde », vers la fin du siècle, les œuvres de Mmes Vigée-Lebrun, Labille-Guyard et Vallayer-Coster, n'est pas faite, tant s'en faut, pour rehausser le prestige du genre dans l'estime des critiques d'art. C'est un nouvel argument contre le Portrait : il tombe maintenant au rang des ouvrages de demoiselles[4] !

La situation des portraitistes, dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle, est d'autant plus pénible qu'on leur fait, en somme, un odieux procès de tendance, qu'on les juge les yeux fermés, comme des hérétiques, au nom de la doctrine, et qu'il ne se trouve guère d'écrivains assez indépendants d'esprit pour prendre

1. Préface du *Salon de 1767*.
2. *Lettres sur les peintures* (1771), p. 76 et (1777) p. 229.
3. *Journal de Paris*, 23 sept. 1783.
4. *Journal de Paris*, 27 et 28 juin 1783. — Le *Triumvirat des arts*, 1783.

leur défense. Ceux qui se hasardent à rendre simplement hommage au talent savoureux de tous ces maîtres, dont les moindres œuvres aujourd'hui nous paraissent adorables, forment une minorité impuissante. Il y a lieu de citer, entre autres, les rédacteurs du *Journal encyclopédique*[1], ainsi que Fréron, dans l'*Année littéraire*[2], et l'abbé de La Porte, dans l'*Observateur*[3]. Ceux-là ne montraient point de parti pris. Même, l'abbé Grosier, dans le *Journal de littérature*[4], et André Chénier, dans son *Essai sur la Peinture d'Histoire*[5], tenteront une véritable réhabilitation du genre honni et condamné. Mais les préventions accumulées contre lui, pendant de longues années, sont telles que, si la voix de ses rares avocats n'est pas étouffée, leur tâche est devenue bien ingrate. Et c'est seulement au siècle suivant, alors que notre école de portraitistes entre dans son déclin, que le Portrait cesse d'être traité en paria et qu'il trouve la critique sans arrière-pensée, unanimement disposée à lui rendre justice.

1. Octobre 1757, p. 98; 7 janvier 1766, p. 121; octobre 1769, t. I, p. 104; octobre 1771, t. II, p. 249; novembre 1783.
2. 1761, t. VI, p. 211.
3. 1759, t. IV, p. 167.
4. 1779, n° 26.
5. *Journal de Paris*, 1792, Supplément 35.

UN PROJET
DE
JOURNAL DE CRITIQUE D'ART
EN 1759

Par M. Maurice Tourneux.

C'est un lieu commun aujourd'hui de constater que e XVIIIe siècle a eu le pressentiment de la plupart des :uriosités qui se sont fait jour dans le siècle suivant; insi, et pour s'en tenir à un seul exemple, la critique l'art appliquée aux manifestations courantes de la roduction contemporaine est née sous le règne de ouis XV, en même temps que les Salons, devenus à artir de 1737 une institution d'une périodicité à peu rès régulière. Toutefois, cette critique n'a jamais eu 'organe spécial et il s'est trouvé quelqu'un pour souaiter que cette lacune fût comblée; la tentative choua, il est vrai, avant même de prendre une forme angible, mais il m'a paru piquant de réunir les documents qui nous ont conservé la trace de cette velléité, d'autant que ces documents sont depuis longemps disjoints et qu'ils ne seront probablement amais de nouveau réunis. Le dossier comporte en out deux lettres, l'une et l'autre adressées au marquis e Marigny : la première, émanant de l'abbé Marcntoine Laugier (1713-1769), est conservée au dépar-

tement des manuscrits de la Bibliothèque national (ms. fr. nouv. acq. 2774); la seconde est de Charles Nicolas Cochin, consulté par le destinataire, et elle passé dans le commerce des autographes avant d'entre dans les riches séries de la Bibliothèque d'art et d'ar chéologie de la rue Spontini ; leur rapprochement for tuit permet donc de suivre la naissance et la mort d projet conçu par Laugier et si prestement étranglé pa le conseiller favori, presque toujours écouté, du direc teur des Bâtiments du Roi durant le règne de sa sœur la marquise de Pompadour :

Monsieur,

Tous les projets favorables aux arts doivent être soumi à vos lumières et le succès est infaillible si vous voule bien les appuyer. Il me semble que cette partie manqu d'une ressource que tous les amateurs lui souhaitent e qui fournirait de grandes utilités. Les arts devraient êtr la matière d'un ouvrage périodique spécialement consa cré à recueillir tous les détails qui leur appartiennent e à satisfaire pleinement la curiosité du public à cet égard

J'ai conçu le projet d'un ouvrage périodique à qui j donnerais pour titre : *L'État de l'art en France.* Ce ouvrage, dont il paraîtrait un volume chaque mois, ferai connaître toutes les nouveautés d'architecture, de pein ture et de sculpture, en donnerait la description, désigne rait les auteurs, le temps, le lieu, les circonstances; il aurait un article pour les belles productions de nos manu factures et pour les singularités de nos arts mécaniques un article qui serait le résultat des conférences des Aca démies de peinture et d'architecture; un article qui pré senterait l'éloge historique des artistes; un article, enfin où serait l'extrait des ouvrages qui traitent de l'art.

Je crois, Monsieur, qu'un pareil journal serait très inté ressant et tout avantageux au progrès des arts. Je m'offr à en être l'auteur. Mon dessein serait de vous le dédier Il faudrait que vous eussiez la bonté de vous intéresser son exécution, en me procurant les matériaux qui m

eraient nécessaires et qu'un homme de lettres ne peut btenir que par votre protection.

Si vous me faites l'honneur de m'accorder une audience de me donner jour et heure pour cela, j'aurais celui de ous exposer entièrement mon projet.

Je suis, avec respect, Monsieur, votre très humble et ès obéissant serviteur,

L'abbé Laugier.

Paris, quartier Saint-Paul, rue des Trois-Pistolets.
22 décembre 1759.

Marigny apostilla dès le lendemain la lettre de abbé Laugier et la transmit à Cochin qui ne fit pas tendre sa réponse :

Monsieur,

Je ne puis qu'approuver le journal spécialement affecté x arts. Il y a même longtemps que j'en avais conçu le ojet, mais pour en remplir l'idée, que cependant je avais pas conçue d'une manière si étendüe, je sentis 'il faudrait se livrer à un travail qui me détourneroit p de mes affaires principales. D'ailleurs, il eut toujours é nécessaire d'y associer un homme de lettres pour iller à la diction. C'est en conséquence de l'idée où je is que cela peut être utile et agréable que j'avois goûté projet de la *Feuille nécessaire*[1] qui me fût communiqué r des auteurs, le croyant propre à remplir une partie ce plan, mais je ne tarday pas à m'appercevoir que ces essieurs aimoient à raisonner à tort et à travers sans nsulter personne qu'après coup; je les abandonnay.

M. l'abbé Laugier, homme éloquent et de beaucoup sprit, paroît plus propre à cet employ. Il est connu is les arts par un livre sur l'architecture dont, à la

La Feuille nécessaire, contenant divers détails sur les nces, les lettres et les arts, fondée en 1759 par Boudier de emert et Soret, ne dura qu'une année; elle fut remplacée *l'Avant-Coureur* (1760-1773), 13 vol. Ces deux recueils d'an- ces et de réclames, fort raillés par les contemporains, sont ourd'hui très légitimement recherchés.

vérité, tous les principes utiles et les idées, qu'il présente comme neuves, sont tirés du livre de Cordemoy[1]; celui du Père Laugier, plus brillant par les grâces du langage que solide par le fonds du raisonnement, a beaucoup séduit les lecteurs superficiels, mais a été exposé à des critiques très solides de la part des gens entendus dans cet art. J'avoue que je ne puis m'empêcher de craindre que ses prétentions ne le portent à décider aussi légèrement sur tout.

Il ne vous est pas possible d'être à la fois le protecteur des artistes et celui de quiconque se déclareroit leur persécuteur. Il faut donc, si ce journal a lieu, qu'il prenne un parti décidé de se refuser à la critique ou d'en user si sobrement et avec tant de modération qu'il ne puisse offenser ni décourager personne. Ce livre peut dégénérer en très peu de temps en critiques, railleries, décisions hasardées, et un auteur, quel qu'il soit, se persuade bientost que la critique amuse le public et fait vendre son livre. L'intérest le détermine et ce n'est plus qu'une suitte périodique d'injures qui désoleroit les artistes, feroit fermer les atteliers et tomber les expositions publiques, bien plus utiles aux arts que les raisonnemens des gens de lettres qui ne le connoissent presque jamais. Il est donc nécessaire qu'il y ait un obstacle insurmontable qui empêche ces inconvéniens.

Je ne conçois qu'un moyen, mais qui me paroist essentiel; c'est que cet ouvrage soit entierement sous vos ordres; que, de même que le privilège du *Mercure* dépend

1. L'*Essai sur l'architecture* (1755, in-12) et les *Observations sur l'architecture* (1765, in-12) de l'auteur ont provoqué des critiques de La Font de Saint-Yenne et de Guillaumot, dont on trouvera les titres, le détail et l'appréciation sous les nos 1476-1477 du Catalogue Goddé.

Le livre de l'abbé de Cordemoy, chanoine régulier de Saint-Jean-de-Soissons, supérieur de la Ferté-sous-Jouarre, est intitulé : *Nouveau traité de l'art de l'architecture ou l'Art de bastir, utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*. Paris, J.-B. Coignard, 1714, in-4°, pl. Quérard signale du même une *Réponse* (dans les *Mémoires* de Trévoux) aux critiques dont ce livre avait été l'objet; la *Table* de ce journal, rédigée par le P. Sommervogel, ne fait mention ni de l'une, ni de l'autre.

niquement de M. le comte de Saint-Florentin, de même elui-cy soit absolument attaché aux droits de votre place, ussi bien que la nomination de l'auteur, et que ce droit ous soit accordé spécialement par le Roy. Par ce moyen, ous serés toujours le maistre de diriger l'auteur sur la ianière de traitter une matière aussi délicate. J'envisage n autre avantage à ce que ce privilège vous appartienne. et ouvrage bien fait peut devenir très intéressant et d'un rand débit; ce pourroit être par la suitte une grâce condérable qui dépendroit de vous et dont vous pourriés ire du bien à plusieurs, comme on a fait avec raison l'égard du *Mercure*. Il y a plus : ce seroit peut-être le ul moyen d'arrêter les autres critiques, en vertu du prilège donné par arrest du Conseil du Roy qui attribueit à ce seul auteur l'article des arts que chaque journaste se pique de traitter bien ou mal.

Je ne dois point vous cacher que ce seroit un démemement assés considérable du *Mercure* dans lequel cet ticle ne seroit bientôt plus rien, mais comme cet ivrage peut être traitté d'une manière toute différente plus instructive, ce n'est pas une raison suffisante pour us arrêter. Je présume aussi que M. l'abbé Le Blanc urra vous faire ses représentations et prétendre qu'un l ouvrage doit appartenir à l'historiographe des Bâtiens, mais il n'est que trop certain que son caractère op décisif empêche qu'il ne soit l'auteur convenable ins ce cas.

Ce sur quoy j'insiste, c'est que vous en soyés absoluent le maistre, sans quoy je vous suplierois de vous y poser très fortement. Il ne peut rester dans les bornes la modération nécessaire qu'autant que vous le diriges. Il ne peut être bon et instructif qu'autant qu'il sera it de concert avec les deux Académies, et comment ce ncert peut-il avoir lieu si vous n'êtes pas à la tête à us égards? Ces Académies ont toujours le projet de re imprimer leurs mémoires. L'extrait qu'on se prose d'en donner leur ôtera le mérite de la nouveauté. ii donnera cet extrait, si ce n'est les secrétaires des ux Académies qui, d'ailleurs, doivent être les censeurs cet ouvrage afin qu'ils n'y laissent rien passer d'offen-

sant contre les membres de ces corps qui sont à tous égards sous votre protection? De cette manière, nous pouvons lui aider beaucoup; les éloges demandent beaucoup de justesse pour laisser à chacun ce qui lui est dû et ne pas confondre les habiles gens avec les médiocres; on peut sans injure douter des lumières de M. Laugier sur ces arts; si M. Soufflot y veut bien concourir, j'ose croire que cette union avec nous lui sera fort utile.

Je suis, avec un profond respect, Monsieur, votre très humble serviteur.

COCHIN.

Ce 29 décembre 1759.

Ainsi documenté, Marigny écrivit encore sur la lettre même de l'abbé Laugier : « Je ne suis point d'avis (*sic*) de ce journal. Lettre à M. Laugier pour la négative »; mais ce refus, s'il fut signifié au pétitionnaire, n'a pas été recueilli par M. Marc Furcy-Raynaud lorsqu'il préparait la publication de la *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin;* peut-être se retrouvera-t-il un jour dans un carton de la série O[1] ou dans l'un des dossiers exhumés il y a quelques années des archives du château de Ménars et que se sont partagés de diligents amateurs.

JEAN-DOMINIQUE TIÉPOLO

GRAVEUR

Par M. Henri Focillon.

Par ses origines, par l'éclat des noms qui l'ont illus-
rée, on peut dire qu'en Italie la gravure est un art
ational. De Marc-Antoine et du Parmigianino à
3artolozzi et à Piranèse, elle se développe dans les
ifférents ateliers de la péninsule avec ampleur et
ariété. Au même titre que la peinture, avec des qua-
tés plus succinctes et tout aussi caractéristiques, elle
xprime quelques-uns des aspects les plus significa-
fs du génie italien. Dans la série considérable des
euvres qu'elle a produites, les eaux-fortes des peintres-
raveurs ont une saveur particulière et doivent être
onsidérées comme des documents de premier ordre.
Ce n'est pas qu'elles traduisent seulement des habi-
ıdes de dessin, de composition et de style : elles sont
onçues, exécutées et présentées conformément à des
sages techniques dont l'étude est pleine d'enseigne-
ıents. Le métier ne s'y dérobe pas sous l'accumula-
on des travaux, elles sont claires, elles sont lisibles :
.les ont la spontanéité, l'accent personnel des auto-
raphes.

A Venise, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle,
:s secrets charmants de l'eau-forte ont tenté beau-
oup de peintres et beaucoup d'amateurs : bien peu

d'entre eux qui n'aient la pointe d'acier en main et qui ne se passionnent pour l'heureux succès d'une morsure. Dans l'atelier de ses amis les peintres, Algarotti égratigne le cuivre avec curiosité et grave des mascarons grotesques qui sont peut-être un souvenir des têtes d'expression de Vinci. Les femmes elles-mêmes, — un siècle auparavant, Claudia Stella n'avait-elle pas établi la tradition? — tiennent à fixer leurs caprices d'une minute et enguirlandent aimablement les billets de bal ou les éventails. Mais l'art du blanc et noir était capable de s'élever au-dessus des séductions fragiles de la vogue : le temps a dispersé les milliers de feuillets imprimés sortis des presses de Wagner et de la boutique de Remondini, mais le prestige de l'eau-forte et quelque chose de sa poésie pénétrante demeurent encore dans le cahier de Vues vénitiennes dédié par Canaletto au consul Smith et surtout dans les estampes des Tiépolo.

Tous les trois, Jean-Baptiste, Jean-Dominique et Laurent, sont unis par des affinités si étroites, les deux fils se sont si bien assimilé les enseignements du père que leur œuvre, comme peintres, forme un tout où, la plupart du temps, il est difficile de discerner la part de chacun. Le cadet, Laurent, disparaît dans la gloire de son maître et de son frère aîné. Il semble avoir volontairement dérobé à l'histoire son art et sa vie même. Quant aux œuvres peintes par Jean-Dominique, elles reflètent, avec la vivacité la plus habile et la mieux douée, l'autorité du maître et du chef de la dynastie. On pourrait croire que les deux frères se sont délibérément limités, et la légende latine, souvent citée, que Jean-Dominique a gravée au bas d'une de ses planches paraît le résumé le plus

.dèle de leur talent et de leur carrière : *Quas pater* *'inx. obseq. animo filius incid.*

Ils ont laissé des eaux-fortes, comme leur père, – Laurent un très petit nombre, onze en tout, ont quelques-unes, non signées, soulèvent encore uelques contestations; Jean-Dominique, une cen-aine environ. — Joint aux beaux dessins du Louvre, et œuvre important peut nous aider à mieux com-rendre un artiste dont le talent est plus admiré que onnu. Si le nombre extrêmement restreint des lanches attribuées à Laurent ou signées de son nom ıstifie dans une certaine mesure la réserve obser-ée par la critique à son égard, il n'en est pas de ıême pour Dominique, dont les estampes attestent ne certaine originalité d'humeur et de facture, des ons supérieurs à ceux des petits maîtres de l'école énitienne de gravure. Comme tel, il mérite d'avoir ne place à part, et il n'est pas sans intérêt d'étudier a manière.

Au dire des historiens et des amateurs, ce n'est pas ne besogne aisée. Les eaux-fortes des trois Tiépolo assent pour être à peu près identiques. La pre-ıière, et l'une des plus importantes séries de Jean-ominique, la *Via Crucis*, n'est-elle pas gravée à époque où l'artiste, âgé de vingt-deux ans, sortait à eine d'apprentissage et portait dans sa manière les aces manifestes d'un enseignement encore tout frais ı lui et d'une admiration qui ne devait pas se lasser? ne part considérable de son œuvre d'aquafortiste 'est-elle pas consacrée aux fresques et aux tableaux e Jean-Baptiste, qu'il se glorifiait expressément de ·produire « d'un cœur très respectueux »?

Il paraît difficile d'admettre qu'il n'ait pas reçu de

son père ses premières leçons d'eau-forte. En 1749 paraît la première édition des *Caprices*, publiée par Zanetti[1]; la même année, Dominique exécute les fresques de San-Paolo, et c'est également à cette date qu'il dédie à Alvise Cornelio le recueil gravé de ce chemin de croix. Les *Caprices* sont les premières eaux-fortes de Jean-Baptiste : ils sont trop homogènes, ils constituent un ensemble trop cohérent pour avoir été conçus séparément, à des années de distance. Les recherches et les résultats des deux artistes sont à peu près contemporains. Mais, tandis que Jean-Baptiste, venu assez tard à l'eau-forte, n'y voyait guère qu'un délassement à son labeur de peintre, un prétexte à son infatigable et curieuse ardeur, une matière propre à fixer sa fantaisie, Dominique s'intéressait déjà à la gravure comme procédé de traduction et pressentait en elle un art complet.

Les *Caprices* et les *Scherzi* de son père sont une expression facile, lumineuse et hardie de la fantaisie tiépolesque et de la technique vénitienne. Conçus avec audace, ils sont exécutés avec des moyens sommaires. L'imagination la plus luxuriante et la plus originale y associe avec un brio plein de saveur les demi-dieux de la mythologie classique, les magiciens et les nécromants d'un Orient lointain, les héros de la comédie fiabesque ressuscitée par Gozzi. De l'horoscope du guerrier, nous passons à la découverte de la tombe de Polichinelle. A l'image d'une grande faunesse robuste succède celle d'un vieillard drapé dans un manteau

1. Dans la *Raccoltà di varie stampe*. Cf. Bartsch, *Le peintre-graveur*, t. XII, p. 161; Baudi di Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Catalogue raisonné des œuvres des Tiépolo, et le *Tiépolo* de Pompeo Molmenti, p. 241-243.

ıbbinique et penché sur un in-folio ouvert. Rien de lus étrange que ces figures nées des songes d'une nagination visionnaire, habile à enfanter des héros : des malandrins, à les confondre dans le même élan ır les immenses surfaces des fresques décoratives, :, d'autre part, rien de plus gai, de plus chatoyant : de plus simple que l'eau-forte qui les fait paraître nos yeux[1].

L'œuvre de Dominique ne révèle pas la même mpleur d'inspiration. C'est un disciple. Son imagiation, beaucoup plus sage, ne l'a jamais entraîné ans le domaine des songes. Sans doute elle est che, elle est variée, capable de renouveler spiriıellement ses thèmes et de s'exercer sans monoınie sur le même sujet. Le tour de force de ses *lées pittoresques sur la fuite en Égypte* en est une reuve excellente : on y sent l'homme habitué à comoser vite et bien, rompu à toutes sortes d'adresses : sachant brosser sans fatigue d'innombrables et musantes esquisses. Mais cette fécondité n'a ni audace ni la poésie. Partout l'aisance apprise et ı souplesse; nulle part la puissante fantaisie d'une ature largement imaginative. Toutes les composiions gravées par Dominique ont quelque chose de oulu qui se sent; quelle que soit la prestesse qui s'y évèle, leur équilibre est concerté et ne laisse rien au asard. Tandis que les eaux-fortes du père ont été xécutées d'après des croquis sommaires, — et peutre plus d'une est-elle née directement sur le vernis, - celles du fils, même quand elles ne sont pas des

1. On a étudié cette technique d'une manière plus développée ıns un essai sur les eaux-fortes de Jean-Baptiste Tiépolo, *evue de l'art ancien et moderne*, décembre 1912.

estampes de reproduction proprement dites, n'en reproduisent pas moins des ensembles trop complets et trop savants pour avoir été improvisées à la pointe. Leur facture s'en ressent. Dominique a pris sa gravure au sérieux. De là des recherches et des tentatives nouvelles.

Elles furent naturellement limitées par les habitudes techniques de l'école. Dans l'histoire de la gravure en Italie, les maîtres vénitiens forment l'ensemble le plus cohérent et le plus uni. Leur climat, leurs habitudes morales, leur peinture leur imposaient, au moment même de leur plus grande vogue européenne, des modèles auxquels ils restèrent attachés et des pratiques de métier dont ils se sont rarement départis. Tandis que les ateliers du Nord produisaient des œuvres intenses, faites pour imposer l'accent vigoureux du blanc et noir sur les murailles des intérieurs assombris, tandis qu'en Angleterre par exemple, la profondeur veloutée des noirs de la mezzotinte faisait rayonner, à côté des fonds au berceau, toute une gamme de blancs lumineux, les Vénitiens demeuraient les tributaires de Stefano della Bella et de Callot. La grande renaissance technique du settecento, si active et si féconde à Venise, avait sans doute touché l'eau-forte et passionné ses amis, mais sans lui apporter de révélations nouvelles. Elle restait légère, transparente et facile, aux mains des amateurs et des peintres. Elle s'alourdissait sans profit de reprises au burin dans les estampes des graveurs de reproduction, que le célèbre Wagner accueillait et faisait travailler dans son atelier. C'est un expatrié, un Vénitien devenu Romain, Piranèse, qui devait quelques années plus tard, dans le silence d'un atelier

solitaire et loin de toute influence, grâce à d'innom-
orables expériences, trouver le secret de la puissance
de l'eau-forte et des morsures audacieuses. A Venise,
dans le recueil de Canaletto comme dans ceux de Jean-
Baptiste Tiépolo, l'eau-forte est caractérisée par le
chatoiement et par la vivacité de l'effet, elle n'atteint
jamais à l'intensité.

Le fait s'explique par la conduite même du travail.
Cette charmante économie des tailles, tant de fois
ouée et souvent à si juste titre, n'est au fond que le
subterfuge d'artistes effrayés par les violences pos-
sibles de l'acide. Se méfiant de la résistance toujours
imitée du vernis, ignorant la formule d'eau-forte qui
permettait à Rembrandt de le surcharger de travaux
ans craindre de le voir s'écailler à la morsure et pro-
duire des « crevés », c'est-à-dire des trous véritables,
es Vénitiens canalisaient l'acide dans des sillons pa-
allèles qu'il élargissait ou creusait à son gré, sans
ortir jamais de la voie qui lui était tracée et sans se
déverser confusément dans une autre. De là, la gra-
ure dite « à une seule taille », qui évite avec soin les
roisements et les losanges et que les historiens véni-
iens revendiquent comme un art national. Ils en
ttribuent l'invention tantôt à Pitteri, tantôt aux Tié-
olo eux-mêmes, alors qu'elle était pratiquée de
ongue date en France, surtout par l'école d'Abra-
ham Bosse.

Peu de variété dans la morsure et dans le trait,
mené d'une seule pointe, comme par une plume à
essin très dure, mais d'une agréable franchise; un
lein air parfois un peu aride, un peu abstrait, mais
oujours lumineux. L'entre-taille joue à côté de la
aille elle-même et lui prête du mordant et de la

vigueur. Ce que la morsure rapide et insuffisante ne saurait donner en profondeur aux noirs de l'estampe, la juxtaposition constante des blancs du papier la leur rend en éclat et en fraîcheur. Ainsi conduites, les planches de Canaletto et quelques-unes des premières œuvres de Piranèse lui-même, surtout dans la série des *Archi Trionfali*, nous donnent la sensation d'une atmosphère brillante et légère, où les rayons du soleil frappent d'une lumière directe les personnages et les édifices, où tout se lit avec clarté, sous un jour transparent.

Tels sont les procédés auxquels nous devons les eaux-fortes de Jean-Dominique Tiépolo, — mais on sent qu'ils ne lui ont pas suffi pour s'exprimer tout entier ou pour traduire en blanc et noir la peinture de son père. Ils satisfont complètement la verve inventive et la curiosité technique de ce dernier et, s'ils ne répondent pas toujours à la poésie de l'inspiration, du moins nous en transmettent-ils une image harmonieuse et facile. Dominique avait personnellement moins à dire, mais il a cherché davantage. A ce métier très limité, il a demandé de résoudre quelques difficiles problèmes. Il a tenté de nuancer le modelé dans la lumière, si différent du clair-obscur d'intérieur. Enfin, comme graveur de reproduction, il s'est efforcé d'assouplir son dessin à la pointe et de donner quelque consistance aux volumes.

Il est certain qu'il possédait des dons de graveur né. Ses dessins nous attestent en particulier un rare et délicat sentiment des valeurs, l'intelligence de la composition des ombres et l'art de les faire vibrer. Un recueil de nos collections nous permet de nous en assurer. En 1833, sur les conseils du peintre

omantique Camille Rogier, M. Fayet, amateur fran-
ais, achetait à un étalagiste des Procuraties toute
.ne liasse de ces dessins de Jean-Dominique : depuis
892 elle est au Louvre. Il y a là, parmi des « bistres
rès crânes » qui excitaient l'admiration de Rogier,
uelques esquisses d'une facture plus hésitante et
lus lourde, d'une main tremblée, dans lesquelles
I. de Chennevières[1] voit avec raison les témoins de
ı vieillesse laborieuse de l'artiste. Beaucoup de ces
essins sont des interprétations (parfois très libres)
es œuvres de Jean-Baptiste, quelques-uns sont
xtrêmement beaux. Nous en connaissons d'autres,
otamment les scènes de mœurs d'un trait à la fois si
aïf et si leste qui furent exécutées à partir de 1783,
l'époque où l'artiste, las de ses voyages à travers
Europe, résolut de jouir en paix, pendant le soir de
ı vie, des dernières splendeurs de la Sérénissime.
Iais les plus anciens sont les plus intéressants. Ce
ɔnt eux qui nous révèlent le mieux les dons faciles,
aimable génie du graveur et du peintre. Une des
elles pièces du recueil Fayet, *Jésus tombant sous le
ɔids de la croix*, variante de l'une des stations du
ıemin de croix peint par Jean-Baptiste pour San-
lvise, est une excellente préparation d'estampe.
oute une gamme de gris chauds et transparents,
ɔutenus par des vigueurs sans dureté, s'y déploie
ec harmonie. Des œuvres de ce genre, par leur
cent, par leur souplesse libre et par le pétillement
s valeurs, sont toutes prêtes pour l'eau-forte, —
ns doute pour une eau-forte sans profondeur et
ns âpreté, mais brillante.

1. *Les Tiépolo*, librairie de l'Art, p. 140.

L'artiste s'y est essayé. Il n'est pas une de ses planches qui ne soit plus pleine et d'un effet plus complexe que celles de son père. Tandis que les *Caprices* et les *Scherzi* sont envahis par une lumière égale, un peu froide, et semblent parfois dépouillés, le soleil de la *Fuite en Égypte* (1753) est distribué avec beaucoup d'art. Tantôt il coupe obliquement l'arcade d'un porche et ses rayons se concentrent avec violence sur des groupes de personnages. Tantôt ils éclairent la lourde porte de bois d'une étable, dont les fonds ténébreux mettent en relief la Vierge tenant Jésus dans ses bras. Même dans les scènes de plein air absolu, la franchise et la vivacité de la lumière sont soulignées par la répartition spirituelle des ombres. A côté de ces eaux-fortes heureusement ordonnées et d'un effet séduisant, les *Caprices* paraissent une suite de frontispices et de culs-de-lampe d'un goût fantasque, où l'importance de l'arabesque linéaire l'emporte de beaucoup sur l'intérêt de la couleur.

Pour traduire l'*effet*, Jean-Dominique reste fidèle aux habitudes vénitiennes, à l'économie des travaux et à l'emploi de la taille non croisée, mais il enrichit et il varie le procédé. Il joue de l'espacement plus ou moins grand du trait pour nous faire sentir la différence des matières, les plans de la perspective aérienne, surtout pour nuancer la qualité des ombres. C'est particulièrement dans les ombres très reflétées qu'apparaît le charme du métier et la délicate sensibilité du graveur. Ce n'est ni leur rareté ni leur poésie qui nous émeut, mais leur parfaite justesse. Ici, nous sommes sous le ciel, et il n'est pas de recoin si obscur que le jour n'y pénètre dans une certaine mesure

our rompre les ombres. Entre les tailles plus ou
oins serrées, le blanc du papier l'accueille plus ou
oins et y fait briller doucement les reflets.

Les plans lumineux eux-mêmes ne sont pas dévo-
s par le jour. Pas plus que les ombres, ils ne sont
solus. L'artiste se garde de les couvrir et de les sur-
arger, mais il a recours à des travaux simples pour
modeler. Un système de points se substitue aux
lles et assure la souplesse des passages et la vérité des
mi-tons. Ce n'est pas le pointillé gras et fondu de
rtolozzi, ce n'est pas le procédé aimablement im-
rsonnel du *stipple*, mais une série d'accents pitto-
sques et sans régularité, les uns délicats, à peine
nsibles et comme dévorés par la lumière, les autres
is francs, allongés en virgules, rudement inscrits
ns le cuivre par l'acide.

Ainsi Jean-Dominique Tiépolo, limité par des
océdés restreints, s'attache néanmoins à rendre son
vail de graveur aussi varié, aussi expressif que
ssible. Mais il n'échappe pas à certains inconvé-
nts, les uns personnels à l'artiste, les autres com-
ns à beaucoup de graveurs vénitiens du XVIIIe siècle.
d'abord, s'il est le maître de sa pointe, il a le tort
n'en avoir qu'une et de traiter toutes les parties
sa planche avec le même outil. De là une mono-
ie d'exécution qui ferait croire à la lourdeur de
nain. Un trait sensiblement pareil délimite par-
t la forme. A quelque plan qu'elle se présente,
est cernée ou parcourue de même sorte. L'écart
entre-tailles ne suffit pas à échelonner des valeurs,
faut encore une certaine relation de proportions
e les tailles. Je dirais volontiers que ces planches
iquent de déliés et de pleins ; elles sont d'une écri-

ture constamment égale et, par là, fatigante. Quelle que soit l'élégance du dessin, le trait a quelque chose de pesant, d'inflexible et de dur. Les œuvres du père, malgré une monotonie de pointe analogue, se sentent moins du même défaut : c'est que, gravées avec moins d'application, elles sont plus libres et que, à peu près improvisées sur le cuivre, elles attestent, non pas le poids d'une main studieuse, mais une fantasque indépendance qui ne s'embarrasse de rien. L'inspiration capricieuse a rendu l'outil plus léger.

Cette monotonie d'aspect ne tient pas seulement à l'emploi d'un outil unique ou à l'entaille partout égale de la planche; elle est due surtout à la timidité des morsures. Il faut bien reconnaître que, pour la plupart des maîtres italiens antérieurs à Piranèse, l'eau-forte proprement dite, le mordant destiné à attaquer le métal partout où la pointe l'a dégagé sous la couche du vernis protecteur, est avant tout un moyen de *fixer* le dessin sur le cuivre et non celui de le *colorer* en blanc et noir. Dans la grande majorité des estampes de reproduction, c'est à l'usage du burin que l'on demandait de compléter et de nuancer la planche. Quant aux eaux-fortes pures, ou eaux-fortes de peintres, elles restaient aussi peu colorées, aussi peu intenses qu'un croquis linéaire. Sans doute l'on n'ignorait pas l'emploi des « couvertures », destinées à réserver certaines parties sur le vernis, pendant la morsure, et à échelonner la gamme des noirs : dans l'œuvre de Piranèse, quelques ciels de la première manière sont ainsi curieusement modelés, et l'on discerne sans peine sur le fond la trace des coups de pinceau qui ont réservé les nuages. Mais le système des couvertures n'aboutit ni à une grande variété ni à

ıne grande intensité, s'il n'est pas appliqué à un tra-
ail des tailles préparé pour « tenir » la diversité et la
uissance des noirs.

L'avantage et l'inconvénient de la gravure « à
ne seule taille », c'est, nous l'avons vu, de refléter
outes les ombres et par conséquent de les affai-
lir. D'autre part, l'égalité de pointe qui caracté-
ise les planches de Jean-Dominique ne permettait
as de bien grandes subtilités de morsure. Enfin,
omme les eaux-fortes du père, celles du fils ne
évèlent qu'un nombre restreint de couvertures : la
ille n'a pas seulement une tendance à présenter par-
ut la même épaisseur, mais sa profondeur n'est pas
ès variable; l'encre s'y dépose avec uniformité et
n relief sur l'épreuve est d'un bout à l'autre à peu
rès le même. Ce défaut, — celui de la gravure sur
ois, qui laisse sur le papier une trace partout égale
e noir, — donne parfois à ces œuvres un aspect
ylographique et une aigreur de ton assez désa-
réables. L'étude du modelé dans la lumière et des
mbres reflétées n'en souffre pas absolument, tant
u'il s'agit du plein air, d'esquisses vives et faciles.
lais le désaccord entre le but et les moyens, entre
inspiration et la technique devient flagrant, lorsque
rtiste sort de ce domaine et, poussé par son acti-
té de chercheur, demande à l'eau-forte d'exprimer
poésie de la physionomie humaine et la majesté
élancolique de la vieillesse.

La *Raccoltà di Teste* dans le goût des différents
aîtres est en réalité un hommage de l'aquafortiste à
embrandt, une tentative pour s'assimiler librement
s secrets. Non qu'il faille y voir une imitation au
ns étroit du mot; rien n'est plus éloigné technique-

ment des méthodes et de l'art de Rembrandt que le *Recueil de têtes* de Jean-Dominique Tiépolo, mais le problème est le même dans les deux cas : le modelé à l'eau-forte d'un visage éclairé par un jour artificiel ou par la lumière d'un intérieur.

On a souvent évoqué le nom du maître hollandais à propos des eaux-fortes des trois Tiépolo, comme si, chaque fois qu'il s'agit de cet art prestigieux, le souvenir de l'homme qui en a tiré les effets les plus poignants et les plus profonds devait s'interposer nécessairement entre ses successeurs, même les moins directs, et leurs historiens. Longtemps on a étudié les eaux-fortes des Tiépolo à travers celles de Rembrandt et l'on a voulu faire de Jean-Baptiste une sorte d'émule méridional où, si l'on veut, une réplique italienne du vieux maître. De récentes études, d'ailleurs excellentes, ne nous privent pas du plaisir de constater une fois de plus cette assimilation risquée.

Certes les Tiépolo ont connu l'œuvre gravé de Rembrandt et ils l'ont admiré. L'inspiration des *Scherzi* et des *Caprices* en laisse voir quelques traces lointaines, reconnaissables malgré tout, entre autres dans la fameuse planche des *Méditations du philosophe*, où un nécromant mélancolique (peut-être échappé d'une farce fiabesque) se drape avec gravité dans l'ample manteau bourru des rabbins. D'ailleurs, toute cette suite nous révèle l'influence manifeste des écoles du Nord, mais envahie et dénaturée par le soleil de Venise. Les *Idées pittoresques sur la fuite en Égypte* sont bien vénitiennes et bien tiépolesques. Leur magnificence est théâtrale, leur orientalisme somptueux et barbare. Plus de place est faite au décor et à l'arrangement qu'au désordre émouvant

'e la vie. Pourtant, sans que l'on puisse rapprocher xpressément aucune d'elles des grandes pages évan-éliques de Rembrandt, une certaine humilité fami-ère, des groupements de petites filles et de vieilles, terrible judaïsme accentué de quelques types nous utorisent à penser que l'artiste a gardé le souvenir es intimités rayonnantes et des ténèbres pleines de onge où Rembrandt fait se dérouler la vie du Sau-eur. Mais la gaie lumière qui palpite entre les tailles qui se reflète dans tous les creux d'ombre atténue dissipe cette poésie voilée, qu'il ne faut chercher i sur le visage de la Vierge aux airs penchés, ni ans les traits vénérables, énergiques et niais d'un iint Joseph qui n'est qu'un beau modèle.

Et c'est encore à des modèles d'atelier, fidèlement opiés dans la *Raccoltà di Teste*, que l'artiste a de-andé le prétexte d'une inspiration élégante, super-cielle et monotone, quand il a voulu se révéler gra-eur de figures et, non content d'avoir indiqué avec lresse des visages modelés par la lumière dévorante plein air, étudier le relief que leur prête le clair-oscur. Beaucoup de ces têtes à l'eau-forte sont pressives et pittoresques : toutes manquent égale-ent de caractère. Nous reconnaissons là les figu-nts magnifiques des plus belles pompes pictu-les : mais le calligraphisme du dessin et la science prise ne cachent aucune sérieuse pensée. Le trait avé reste à la surface des volumes et n'attaque en de profond. Il est incontestable que l'artiste a richi son métier de graveur, que les morsures sont plus belles et plus variées que dans aucune autre ses planches. Mais la trame est encore trop lâche ur pouvoir capter des ombres généreuses. La

lumière, répartie avec un étourdissant brio, n'a pas l'aspect usé, mystérieux et vieilli que lui prête chez Rembrandt le voisinage des noirs veloutés obtenus par les *barbes* de la pointe sèche ou par des subtilités dans les dessous, toujours ignorées des maîtres italiens.

Tel quel, ce chercheur, plus limité dans ses moyens que dans sa curiosité, est une des figures les plus sympathiques et les plus expressives de l'école. Ses qualités, ses défauts même l'ont particulièrement bien servi, quand il s'est fait l'interprète de son père. S'il est vrai que la gravure de reproduction doit être, non une lourde et impersonnelle copie, mais une sorte de transposition, respectueuse de son modèle comme de l'esprit et des nécessités techniques d'un art auquel il faut conserver son élégante sobriété et sa franchise d'accent, quel graveur aurait pu interpréter Tiépolo mieux que Tiépolo lui-même, si vivant en son fils? Ni la lourdeur consciencieuse d'un Cunego, ni la mollesse aimable d'un Bartolozzi, ni surtout la terrible froideur des Volpato, des Morghen et de leur école n'aurait su s'adapter avec assez de souplesse à cet art étincelant et léger. Tous les reproducteurs italiens de ce temps sont les prisonniers d'une sorte de discipline impersonnelle qui paralyse peu à peu tout ce qu'il y a de vie dans l'estampe : jusqu'aux dernières années du XVIII[e] siècle, elle évolue vers la correction et l'impassibilité de métier qui rendent si désagréables les planches burinées de l'école académique. L'eau-forte à la vénitienne, si elle est dépourvue de la puissance et de la profondeur, a pour elle la franchise et la vivacité. Les planches ainsi gravées par Jean-Dominique Tiépolo d'après son père sont les meilleurs et les plus

idèles documents que nous possédions sur ces belles mprovisations, palpitantes de vie imaginative, d'ar-leur pittoresque et de fantaisie. Elles en dégagent e sentiment intime, au même titre que les « pre-nières pensées » et les dessins du maître. Loin d'obs-urcir leur lumière argentée sous des ombres fuligi-ieuses et des travaux trop denses, elles la laissent hanter à travers leur réseau léger, elles ont l'aisance t l'éclat de l'esquisse.

NOTES

SUR QUELQUES

BUSTES DE HOUDON

Par M. Gaston Brière.

Depuis les études sur la vie et les œuvres de Houdon que publiaient presque en même temps Anatole de Montaiglon et Georges Duplessis dans la *Revue universelle des arts*, Émile Délerot et A. Legrelle dans les *Mémoires de la Société des sciences morales de Seine-et-Oise*, et qui demeurent, — la première surtout par la critique de la documentation et la finesse des jugements, — des sources essentielles, les recherches se sont multipliées sur le grand sculpteur du xviiie siècle[1]. Si la vie de l'homme est désormais suffisamment connue, on est loin d'avoir retrouvé tous les ouvrages qu'il exécuta avec une étonnante facilité au cours de sa longue carrière. Or, par leur nature, la plupart des sculptures créées par l'artiste existent encore. Si la statuaire monumentale, même celle du xviiie siècle, a été, en France, déplorablement mutilée ou anéantie, les bustes, au contraire, facilement abrités, ont

1. La monographie de Montaiglon et Duplessis a paru dans la *Revue universelle des arts,* aux t. I et II, en 1855-1856; celle de Délerot et Legrelle, au t. IV des *Mémoires de la Société des sciences morales, des lettres et des arts de Seine-et-Oise;* à part, *Notice sur J.-A. Houdon.* Versailles, 1856, in-8°, 192 p.

chappé au désastre. Mais ils se cachent en des emeures privées et voilà pourquoi les portraitistes ont trop souvent les plus ignorés des artistes. La dis-ersion des collections, le hasard des ventes ont con-:ibué à obscurcir l'origine des portraits; les dési-nations bizarres abondent. Cependant, pour le VIIIe siècle, grâce aux nombreux documents écrits, ux multiples portraits peints ou gravés, à l'habitude es répliques ou des moulages, l'on peut espérer écouvrir les noms véritables. La poursuite de ces etits problèmes, parfois amusants, tente main-:nant beaucoup de curieux et l'on connaît maintes éussites habiles. Houdon ayant vu défiler dans son telier tant de personnages célèbres du règne de ,ouis XVI, un intérêt historique se joint à l'attrait rtistique dans l'étude de ses ouvrages et l'on cherche connaître l'individu dont on regarde les traits. C'est ar curiosité et par désir de ne pas se contenter d'in-ertitudes que furent entreprises des recherches ico-ographiques déjà lointaines[1], sur des œuvres du naître examinées en des musées ou des collections. 'ous n'en rédigeons ici quelques-unes que pour ser-ir de commentaire à des images et pour apporter otre petite part à la constitution du catalogue com-let, raisonné et illustré, de l'œuvre de Houdon que ous espérons voir paraître un jour, qui serait le meil-ur hommage que l'on puisse rendre à l'excellent :tiste.

1. C'est ce qui explique que plusieurs des conclusions de ces cherches aient déjà paru, notamment dans le Catalogue rai-nné des sculptures exposées aux Cent Pastels, rédigé avec on ami Paul Vitry et publié dans le *Bulletin* de la Société, . 1908, p. 158-182.

I. — *Buste de « Bélisaire » au Musée de Toulouse.*

Dans la « récapitulation » de ses ouvrages exécutés depuis 1769 et qu'il rédigeait vers 1784[1], Houdon a indiqué, sous le même n° 29, l'existence de plusieurs têtes d'expression qu'il aurait modelées vers le début de sa carrière :

« Une tête d'étude représentant *Un vieillard.*

« Une autre à tête chauve.

« Une autre représentant *Un ivrogne.*

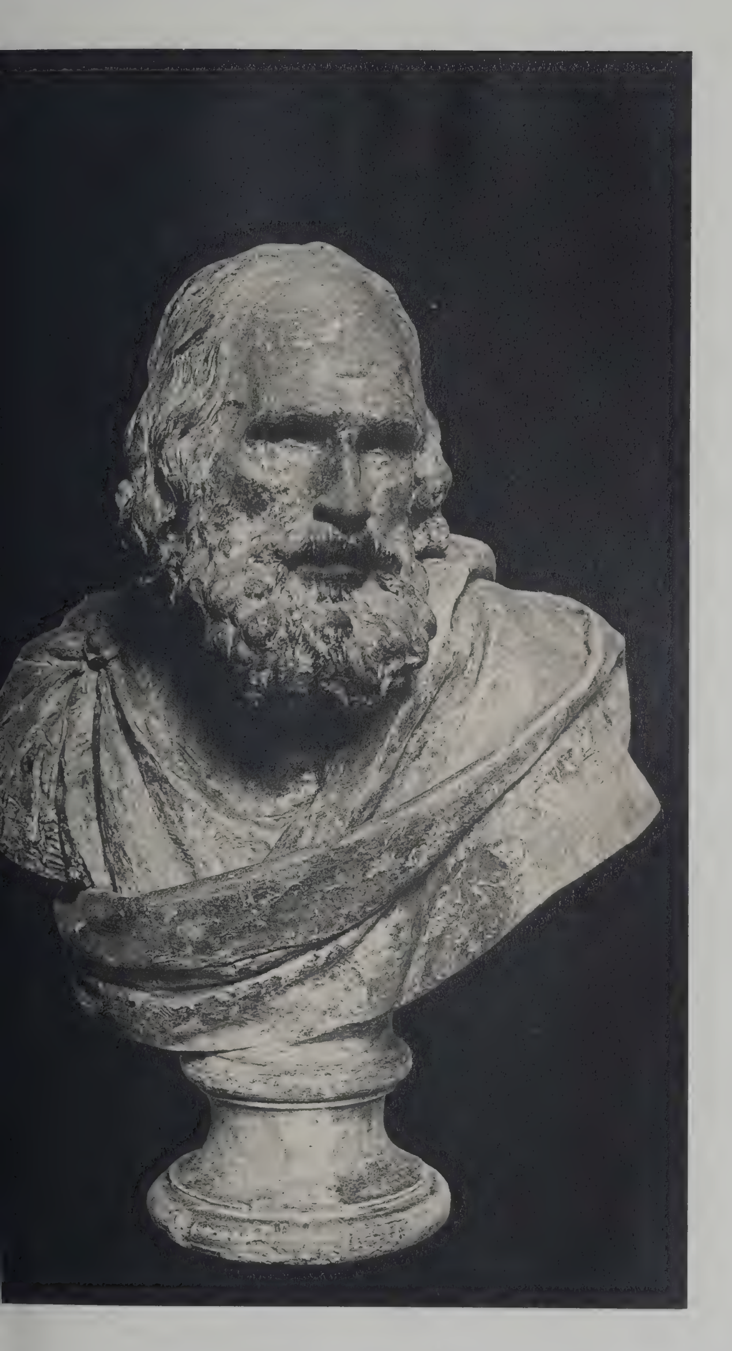
« Une autre représentant *Un rabbin juif.* »

Il est vraisemblable de voir dans le premier de ces morceaux le buste exposé au Salon de 1773, sous le n° 236 : « Une tête de vieillard aveugle, représentant *Bélisaire* », les autres têtes assez singulières nous étant maintenant inconnues. Sans avoir dans son œuvre une grande importance, il est néanmoins intéressant de connaître encore quelque spécimen de ces essais du grand artiste ; or, l'une de ces études de physionomie humaine nous a été conservée, c'est justement le *Bélisaire* du Salon de 1773.

L'Académie de peinture et sculpture de Toulouse, s'inspirant des règlements du grand corps académique du royaume, demandait également à ses membres un « morceau de réception » et organisa même un Salon annuel à partir de 1751[2]. Houdon, qui venait d'être reçu dans la Société provinciale,

1. *Une liste d'œuvres de J.-A. Houdon*, publiée par P. Vitry. *Archives de l'Art français*, nouvelle période, t. I (1907).

2. Voir l'intéressante étude du baron Desazars de Montgailhard sur *L'art à Toulouse. Les Salons de peinture au XVIIIe s.* Extrait des *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 1901, in-4°.



Bélisaire.
Plâtre par Houdon.
(Musée de Toulouse.)

nvoya au Salon de Toulouse de 1776 un plâtre repré-entant son vieillard aveugle, appelé noblement *Béli-aire*, et un buste de *Saint Jean*[1]. L'année suivante, u Salon de 1777, les deux sculptures sont de nou-eau exposées. Le *Bélisaire* seul a été conservé heureu-ement, comme plusieurs autres morceaux provenant le l'Académie toulousaine, et il fait partie du Musée les Augustins depuis sa fondation[2]. Il n'est pas signé, nais la provenance garantit son attribution. La fadeur le la matière est simplement dissimulée par une légère atine qui fait croire à une terre cuite. Est-ce l'épreuve riginale de 1773 ou un surmoulage? Il n'importe, car n sent que l'artiste a réparé son plâtre lui-même, es coups d'outil sont marqués ici et là.

La reproduction photographique qui accompagne es lignes nous dispense d'une description. Nous ne oulons pas surfaire sa valeur artistique, ce n'est u'un bon morceau d'atelier, une excellente tête d'ex-ression digne d'emporter le prix académique. Mais étude du modèle est sincère, sans recherche d'ef-et déclamatoire. Houdon a copié, avec sa véracité abituelle, l'individu qui posait sous ses yeux, se ontentant de jeter sur ses épaules une draperie pour ouvoir lui donner un nom antique. L'exécution est ouple, le rendu des cheveux et de la barbe particu-èrement habile. Houdon, par cette étude, montre oujours sa prodigieuse faculté de copiste de la nature omme la médiocrité de son imagination créatrice,

1. Probablement la tête de la statue de saint Jean exécutée Rome et dont il existe un buste de plâtre au Musée de Gotha.
2. *Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et des objets art*, par E. Roschach, 1865, n° 889ª. Buste plâtre de grandeur aturelle. H. 0m73. — *Catalogue des collections de sculptures et épigraphie*, par H. Rachou, 1912, n° 914.

qu'il s'agisse de simples figures représentant des passions humaines ou de statues symboliques, un *Hiver* ou un *Été*.

II. — *Les bustes de Miromesnil.*

Houdon exécuta souvent plusieurs répliques d'un même buste pour satisfaire à de nombreuses commandes; il est utile de les confronter, d'examiner si l'artiste a modifié quelque détail ou s'est contenté de se répéter exactement. L'étude des bustes du marquis de Miromesnil fournira un exemple intéressant.

Au Salon de 1775, sous le nº 253, Houdon exposait le buste en marbre du marquis de Miromesnil, garde des sceaux de France. Armand-Thomas Hue, marquis de Miromesnil (ou Miroménil), né en 1723, dans l'Orléanais, premier président du parlement de Normandie, en 1755, tenait les sceaux depuis le 24 août 1774, par la protection de Maurepas. Houdon reçut ou sollicita la commande de faire le portrait du nouveau ministre; il est alors en possession de tout son génie et en pleine renommée[1]. A ce Salon de 1775 paraissent des bustes célèbres de femmes : la comtesse de Jaucourt, la comtesse de Cayla, Mme His et le modèle en plâtre du Turgot. Un critique[2], en comparant les bustes des deux hommes d'État, le garde des sceaux et l'économiste, a écrit quelques lignes assez curieuses, malgré leur banale rhéto-

1. Il y eut un projet d'élever une statue au garde des sceaux dans le palais du Parlement à Rouen. Voir Délerot et Legrelle, *op. cit.*, p. 49 du tirage à part.

2. Cité par Délerot et Legrelle dans leur étude, p. 48-49 du tirage à part.

ique, parce qu'il se glisse au début une apprécia-
:on qui ne manque pas de justesse sur la forme
paisse de la perruque, mais surtout parce qu'elles
évèlent la déplorable tendance des théoriciens à
ier la valeur artistique du costume moderne. Dide-
ot n'avait-il pas souvent blâmé J.-B. Lemoyne
e sa fidélité à rendre les rabats, les boutons ou les
ubans, et n'avait-il pas écrit : « Lorsque le vêtement
'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le cos-
ıme. Que voulez-vous que fasse un sculpteur de vos
estes, de vos culottes et de vos rangées de boutons[1] ? »
« M. de Miromesnil est très ressemblant, mais
ourdement vêtu; sa simarre a des plis raides et durs
ue l'art doit éviter soigneusement, et la perruque
ırtout est d'un volume énorme; c'est un bloc de
ıarbre dont il est écrasé, non encore dégrossi : il est
:ai que cet ornement est tout à fait ingrat. La che-
elure ondoyante de M. Turgot est plus avantageuse
aussi mieux rendue. J'en reviens aux expressions
tête que j'admire singulièrement, car outre cette
ualité éminente et commune de bienfaisance et
humanité que j'y remarque, outre la vérité des
aits qui les font connaître au premier coup d'œil,
trouve ces finesses de génie auxquelles ne songent
as même les artistes vulgaires. Je vois dans le garde
s sceaux le recueillement profond, l'exactitude
inutieuse et vigilante du dépositaire des lois, dont
s fonctions ne sont que de conserver, de maintenir
de remettre en vigueur. Dans le ministre des
nances, au contraire, je découvre l'homme actif qui
vente et qui produit. Il paraît que l'artiste, M. Hou-

1. *Œuvres*. Édit. Assézat-Tourneux, t. XII, p. 126.

don, saisit avec une égale adresse les caractères le plus opposés. »

Ce buste du Salon de 1775, nous l'avons retrouvé à son passage chez un marchand parisien, en 1898. Le ministre est représenté de grandeur natu-relle, jusqu'à la ceinture (H. 0m83), revêtu de la simarre du chef de la justice, la lourde perruque retombant sur ses épaules, le regard fin, un peu sour-nois, les yeux comme voilés. La même physionomie nous est donnée par plusieurs estampes gravées à peu près à la même date, la sincérité des portraitiste paraît entière. On peut rapprocher du buste de Hou-don les portraits suivants : celui dessiné en 1773 pa Cochin fils, gravé par J.-L. Prévost (le profil dan un ovale); celui gravé par N. Le Mire en 1775 (ave une charmante vue de Rouen dans le fond); le profi dans une estampe allégorique par Ingouf le jeune 1775[1].

Au dos de ce marbre se lit l'inscription suivante gravée en lettres capitales, sur une seule ligne :

A. T. HUE MARQUIS DE MIROMENIL GARDE DES SCEAUX. HOUDON F. 177

Les plis du vêtement, quoi qu'en ait dit le salonnie de 1775, sont traités avec un soin minutieux, l'artist a cherché à rendre les cassures des étoffes, à marque la différence des matières. Malheureusement, ce bust avait subi quelque accident de transport, le nez avai une légère cassure réparée et le piédouche rond étai moderne et de proportion médiocre. D'après le ven-deur, le marbre provenait de Normandie et avait ét

1. Voir encore un portrait plus grand, dessiné par Wille fil gravé par Chevillet, et un autre représentant le magistr vieilli, dessiné et gravé par J.-L. Anselin (il porte l'ordre d Saint-Esprit, datant, par conséquent, de 1781 ou après).



MARQUIS DE MIROMESNIL.
PLÂTRE PAR HOUDON.
(Musée d'Orléans.)

cquis à la famille de Goulaine. Nous ignorons quelle ut sa destination primitive et quel en est le possesseur actuel.

Deux ans plus tard, Houdon taillait une réplique u marbre de 1775, et, en conservant le même modèle, l exécutait une œuvre plus parfaite encore, semble-il; son ciseau a caressé le marbre avec une souplesse et un raffinement exquis. Ce buste est intact, orté par un piédouche carré; il mesure 0m83 de hauteur. On lit au dos l'inscription suivante, en lettres apitales :

A. T. HUE ///[1] DE MIROMENIL, FAIT PAR HOUDON EN 1777

Conservé par les descendants du ministre, le buste e trouvait naguère au château de Bretteville, en Norandie[2]; il est actuellement la propriété de M. Wilenstein, à Paris.

C'est à l'année 1777 que l'artiste marquait l'exécuon du Miromesnil dans la liste de ses œuvres qu'il vait rédigée et que M. Vitry a publiée[3].

Comme il advint pour les portraits de gens célèbres, Ioudon vendit des répliques en plâtre de son Miroiesnil, pour placer en des parlements ou chez des mis du ministre. L'une de ces répliques, d'excellente ualité, le plâtre recouvert d'une patine verdâtre, pour niter l'aspect d'un bronze ancien, se trouve au

1. Le mot *marquis* aura probablement été gratté pendant la ériode révolutionnaire.

2. Le buste y est signalé par A. Joanne dans son guide *Normandie*, édit. de 1866, p. 148 : « Le château renferme 1 remarquable buste en marbre blanc, sculpté par Houdon 777), représentant le marquis de Miromesnil, garde des eaux de Louis XVI et propriétaire du château. »

3. Sous le n° 50.

Musée d'Orléans[1]. Son origine est illustre, car ell provient du délicat amateur que fut Desfriches[2] L'identité du personnage n'avait jamais été oublié et les catalogues ont toujours nommé Miromesnil. L plâtre est identique aux deux marbres déjà décrits c'est bien le modèle original de 1775, l'expression di visage se transforme à l'éclairage par les coloration différentes, mais il n'y a aucune variante avec le marbres.

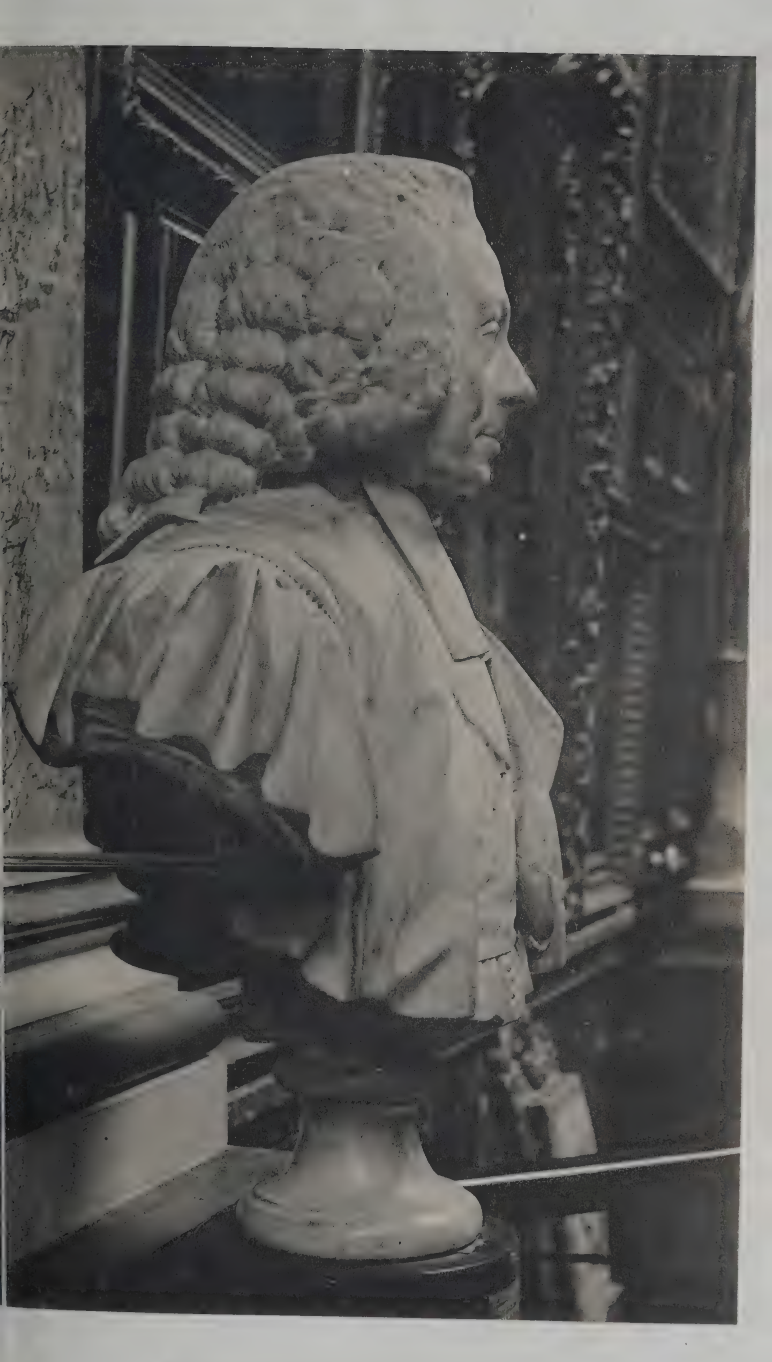
Un troisième marbre du garde des sceaux fu encore entrepris par Houdon; celui-là ne portant pa d'inscription a été longtemps méconnu, c'est sous ur nom d'emprunt qu'il figure aux catalogues du Musé de Montpellier. Il est entré dans les riches galeries di Musée Fabre avec la donation de la veuve du docteu Bouisson, morte en 1893. Le savant qui l'avait acqui avait transformé ce magistrat en ecclésiastique, er l'appelant « l'abbé Cochin ». Le rédacteur du cata logue a gardé pieusement cette attribution[3]. Le cos tume seul devait faire écarter une pareille hypo thèse[4]. M. L. Gonse, dans son bel ouvrage sur *Le chefs-d'œuvre des Musées de France*, en signalan l'erreur, proposait de reconnaître le buste de l'avoca

1. Voir le Catalogue du Musée d'Orléans, par Eudoxe Mar cille, publié dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France Province. Monuments civils*, t. I (Paris, 1878), p. 163.

2. Le buste fut donné en avril 1825 par Mme de Limay, né Desfriches. Voir l'ouvrage de M. P. Ratouis de Limay su l'amateur orléanais (Paris, 1907).

3. *Supplément au Catalogue du Musée Fabre. Collection Bouisson* [par P.-J. Itier]. Montpellier, 1896, in-8°, p. 22.

4. Un buste de l'abbé Cochin, commandé à Ch.-An. Bridan qui l'exécuta en 1804, fut placé, par les soins du ministère d l'Intérieur, dans une des salles de l'hôpital qu'il avait fond (*Biographie Michaud*, t. V, 1812, p. 584, et *Journal des Débat* du 12 janvier 1804). M. L. Gonse l'a signalé (*op. cit.*, p. 265).



Marquis de Miromesnil.
Marbre par Houdon.
(Musée de Montpellier.)

-Jérôme Bignon, prévôt des marchands de la ville Paris, exposé par Houdon au Salon de 1771 [1]. La nparaison avec le plâtre d'Orléans m'avait permis, ; 1901, de nommer le véritable personnage au con-vateur d'alors; cependant, M. G. d'Albenas, dans ı récent catalogue du Musée Fabre, a maintenu la sse iconographie [2].

Ce troisième Miromesnil de marbre, dont nous olions l'image, est semblable aux deux autres. us n'y distinguons qu'une différence : le per-nage porte sur la poitrine le ruban d'un ordre de valerie auquel était jadis attaché une croix, on t qu'elle a été grattée. C'était évidemment la croix Saint-Esprit; Miromesnil fut nommé grand tré-er, commandeur des ordres du roi, le 10 février ı. De même, sur le revers du vêtement, au côté che, devait se trouver la plaque brodée de l'ordre, sent également que des coups de ciseau l'ont effa- Le marbre ne porte aucune signature. Sa valeur, nesse du modelé révèlent néanmoins la griffe du tre. Sans doute, nous sommes en présence d'un ail d'atelier, mais soigneusement revu par le créa-. Ce marbre, qui ne peut être antérieur à 1781, des- à quelque emplacement officiel, aura été laissé à iste, devenu sans emploi, peut-être après la chute ninistre (en 1787); nous proposons d'y reconnaître arbre qui passait à la vente posthume de l'atelier Houdon, en 1828, sous le nº 32.

1. Louis Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. ture*. Paris, 1904, in-4°, p. 265-266 (planche).
2. *Catalogue des peintures et sculptures du Musée Fabre.* pellier, 1904, nº 1058.

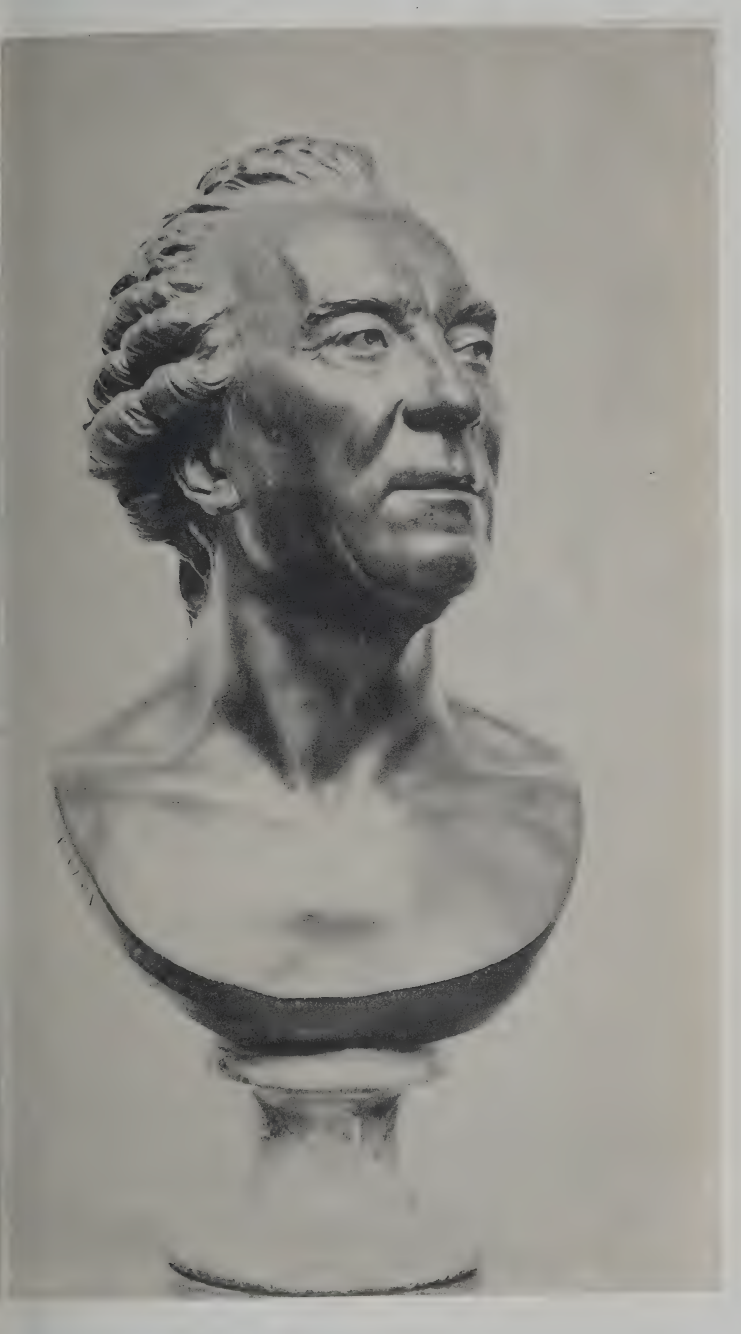
III. — *Buste de Buffon au Musée de Neuchâtel.*

Le portrait de Buffon, exécuté par Houdon, es
bien connu et popularisé par de nombreuses répét
tions. Il ne semble pas que l'artiste, dans les répliqu
qu'il exécuta, ait modifié son modèle comme il le f
pour son *Voltaire*, qu'il transforma aisément par l'a
dition ou la suppression de la perruque et le chan
gement du costume, tantôt moderne, tantôt à l'an
tique. Il paraissait admis que le premier exemplai
du buste du naturaliste ait été celui exposé en marb
au Salon de 1783 et destiné à Catherine II. L'artis
a mentionné la pièce, à la date de 1782, dans la *Lis*
de ses œuvres : « Une tête à l'antique de M. le com
de Buffon, en marbre, envoyée à l'impératrice de Ru
sie[1]. » L'œuvre est aujourd'hui au Musée de l'Erm
tage à Saint-Pétersbourg[2]. Un exemplaire de bron
conservé au Musée de Neuchâtel, qui ne semble p
avoir été signalé jusqu'à présent, tend à avanc
l'époque d'exécution du buste par Houdon. En eff
ce bronze, de grandeur naturelle, porte la signatu
(sous l'épaule droite) :

houdon. f. 1781.

Monté sur un piédouche de marbre gris veiné,
bronze, revêtu d'une patine verte foncée, est d'u
admirable qualité : la fonte excellente et toute la su
face reprise et reciselée avec un soin minutieux.
signature est gravée au ciselet dans le métal. C'est

1. Liste publiée par P. Vitry, *op. cit.*, tirage à part, p.
2. D'après la photographie, ce marbre paraît tout à fait se
blable à celui du Musée du Louvre, Buffon porte la perruq
et il n'y a pas d'indication de vêtement.



BUFFON.
BRONZE PAR HOUDON.
(Musée de Neuchâtel.)

ouveau témoignage de l'habileté de l'artiste comme ronzier; talent dont il était fier, car il déclarait ne être vraiment livré qu'à deux études pendant sa ie : « L'anatomie et la fonte des statues. » Il serait ien intéressant de connaître l'origine d'une pièce e pareille valeur, malheureusement aucun renseinement n'a pu être recueilli. Une petite étiquette, ortant le nº 309, collée dans le creux, prouve ue le buste a passé dans une vente publique; il rovient vraisemblablement de quelque bibliothèque un château de la région, qu'un amateur aurait orné es effigies traditionnelles de grands hommes du viiie siècle. La comparaison que nous avons faite vec le marbre conservé au Musée du Louvre (legs atteaux, nº 714 du *Catalogue sommaire*) nous a rouvé l'identité absolue des deux œuvres; tous les ccents du bronze se retrouvent dans le marbre. Seument, les jeux de la lumière donnent une vie plus tense à la physionomie traduite dans le métal coloré ue dans le marbre d'une blancheur monotone. Le arbre du Louvre n'est pas daté, portant seulement signature : *houdon f.*

Nous sommes certains que le sculpteur aura reçu, cours de sa carrière, de nombreuses commandes son portrait de Buffon. Au Salon de 1789, sous le 248, reparaît un buste de Buffon en marbre. A la nte de 1795 passent un bronze monté sur piéuche de marbre (nº 69), et un marbre sur piédouche 77); à la vente posthume de 1828 figure un plâtre, s'agit alors vraisemblablement d'un de ces protopes que gardait l'artiste et qui meublaient son ater, comme nous montrent les tableaux bien connus Boilly. Il serait utile de connaître le sort de

toutes ces répliques, et peut-être dans l'une d'elle reconnaîtrait-on le bronze de Neuchâtel ? Il est impos sible de suivre leurs destinées hasardeuses.

En publiant l'image de ce bronze, il semble intéres sant d'en rapprocher le témoignage d'un contemporai qui a étudié Buffon avec perspicacité et malice. Dan l'impertinent et délicieux *Voyage à Montbard*, qu'écri vit Hérault de Séchelles après un séjour de quelque semaines auprès de l'illustre auteur de l'*Histoir naturelle*, pendant l'automne de l'année 1785, s trouve un portrait de Buffon, pris sur le vif, dan lequel l'écrivain affirme l'exactitude du buste de Hou don[1]. « Je vis une belle figure, noble et calme, — di Hérault de Séchelles quand le grand homme vient à lu « majestueusement ». — Malgré son âge de soixant dix-huit ans, on ne lui en donnerait que soixante; e ce qu'il y a de plus singulier, c'est que, venant de pas ser seize nuits sans fermer l'œil et dans des souffrance inouïes qui duraient encore, il était frais comme u enfant et tranquille comme en santé. On m'assur que tel était son caractère; toute sa vie, il s'est efforc de paraître supérieur à ses propres affections. Jamai d'humeur, jamais d'impatience. Son buste, par Hou don, est celui qui me paraît le plus ressemblant; mai le sculpteur n'a pu rendre sur la pierre ces sourcil noirs qui ombragent des yeux noirs, très actifs sou de beaux cheveux blancs. Il était frisé lorsque je l vis, quoiqu'il fût malade; c'est là une de ses manie et il en convient. Il se fait mettre tous les jours de papillotes, qu'on lui passe au fer plutôt deux foi qu'une; du moins, autrefois, après s'être fait friser l

1. *Voyage à Montbard*, publié avec une préface et des not par F.-A. Aulard. Paris, Jouaust, 1890, in-16, p. 5.

ıatin, il lui arrivait très souvent de se faire encore :iser pour souper. On le coiffe à cinq petites boucles ottantes ; ses cheveux, attachés par derrière, pendaient u milieu du dos. »

Des comparaisons fort curieuses peuvent s'établir ntre les bustes de Houdon et ceux de Pajou, car le rand écrivain fut tour à tour représenté par les deux :ulpteurs. Il y a plus de finesse, de pénétration, e fidélité chez Houdon, et dans la manière de Pajou ne tendance à l'effet, au théâtral; Houdon voit homme et Pajou veut faire sentir le génie. La onographie définitive que notre confrère M. Henri :ein vient de consacrer à l'auteur de la statue du useum nous dispense d'insister sur ce parallèle; ı y trouvera tous les éléments d'information perettant la confrontation entre les bustes de Hou- ›n et ceux de son rival que conservent le Louvre, la bliothèque Mazarine et le Museum[1].

IV. — *Le buste de Cagliostro au Musée d'Aix.*

Dans la belle collection d'œuvres d'art que J.-B. urguignon de Fabregoules tenait de son père et :'il offrit généreusement au Musée d'Aix-en-Pronce, en 1860, se trouvait un buste d'homme signé r Houdon et daté de 1786, dont la véritable désiation n'a été connue que depuis peu d'années. présenté jusqu'à la poitrine, la tête haute, le regard

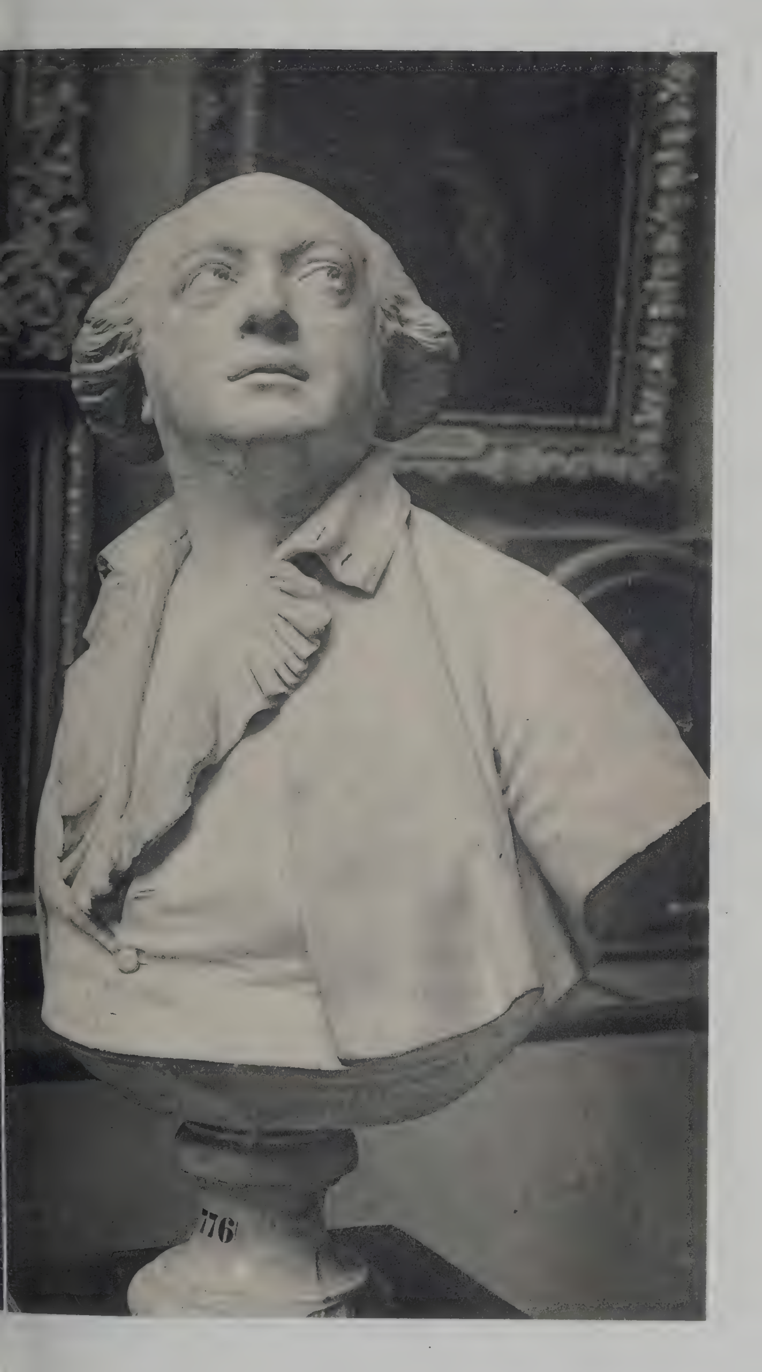
. Il existe en plâtre un remarquable buste de Buffon vieilli, visage amaigri et ridé que conservent la bibliothèque Sainteıeviève et le Museum et que l'on serait tenté d'attribuer à udon par son mérite, mais les preuves manquent. Une ie en marbre de ce plâtre se trouve au Musée de Versailles 860 du *Catalogue*, par Soulié).

inspiré, la chemise à jabot découvrant largement cou, le personnage fut déclaré être Jean Paesiell musicien italien, né à Tarente en 1741, mort à Napl en 1816, compositeur fort célèbre de son temps et do un beau portrait, par Mme Vigée Le Brun, reproduit l traits (au Musée du Louvre). C'est ainsi que le marb fut enregistré aux divers catalogues du Musée d'Aix comme à l'Exposition universelle de 1867, où il figu dans le groupement d'œuvres d'art ancien appele *Histoire du travail*.

Cette attribution iconographique n'était pas ric cule, comme tant d'autres, car il existe quelque re semblance dans la pose « inspirée » du personna sculpté par Houdon et l'attitude que donnèrent musicien Mme Vigée Le Brun et plusieurs graveu Mais la vérité a été découverte et la démonstration l'erreur aisée, quand a été connue une œuvre ser blable qui avait conservé son « état civil ». M. St relli, l'auteur d'une étude sur les *Nini*, posséd dans son château, près de Blois, un plâtre peint couleur verte foncée, non signé, mais qu'une tra tion de famille affirmait être le portrait de Jose Balsamo, dit Cagliostro, donné par le fameux ave turier lui-même à son avocat, Me Thilorier[2], lors célèbre procès. Le contrôle de cette affirmation ét

1. Houdon. Buste de Jean Paesiello. Marbre blanc, grand naturelle. H. 0m80. Signé : *Houdon f. 1786*, n° 683 du *Ca logue* du Musée d'Aix, par Honoré Gibert, 1re partie : *Arché gie, Sculpture*, Aix, 1882. N° 776 de la 2e partie du *Catalog Peintures, Sculptures modernes*, par Honoré Pontier, 1900.

2. Ce buste, qui mesure la même dimension que celui d (H. 0m80), a été publié par M. Frantz Funck-Brentano d son livre : *Le collier de la reine* (Paris, 1901, in-16); le m cliché a paru dans la *Revue encyclopédique*, 1901, p. M. L. Gonse, dans l'ouvrage déjà cité sur les Musées de Fra (p. 24-25), a bien élucidé la question en publiant une grav du marbre d'Aix.



Cagliostro.
Marbre par Houdon.
(Musée d'Aix-en-Provence.)

isé, les portraits gravés assez abondants de Caglios-
·o confirmèrent pleinement la tradition. Une gra-
ure, assez médiocre mais précieuse, existe même
'après le buste qui nous intéresse ; la légende porte :
Peint par Boudeville, d'après le buste de M. Hou-
on, et gravé par Pariset[1]. »

Le plâtre de M. Storelli avait déjà permis une iden-
fication semblable. Dans son admirable collection
'art français du XVIIIe siècle, Sir Richard Wallace
ossédait un marbre signé : *Houdon f. 1786*, et qui
emeurait anonyme, déjà prêté à plusieurs exposi-
ons, quand, en 1888, placé de nouveau sous les yeux
u public à l' « Exposition de l'art français sous
.ouis XIV et Louis XV », organisée à l'École des
eaux-arts, il fut reconnu par M. Storelli. Charles
'riarte publia la découverte dans une note excel-
ente[2], mais il ignorait la réplique d'Aix-en-Provence.
Jne rétrospective récente, celle des Cent Pastels, en
908, où le buste, devenu propriété de Sir Murray
cott, fut de nouveau envoyé, nous a permis de cons-
ıter la parfaite ressemblance des deux marbres[3]. De
ıêmes dimensions, portant la même signature, la

1. Voir, pour d'autres portraits donnant le même type, la
ıanche dessinée par Pujos, « ad vivum », datée de 1785, gra-
ée par Vinsac, celle dessinée et gravée par Ch. Guérin, 1781,
gravure où les traits sont régularisés de Bartolozzi (Londres,
'86).

2. Le buste de Cagliostro par Houdon. *Chronique des arts*,
388, p. 252-253; cf. *Mémoires de Bagatelle*, dans *Revue de
aris*, n° du 15 septembre 1903, p. 408.

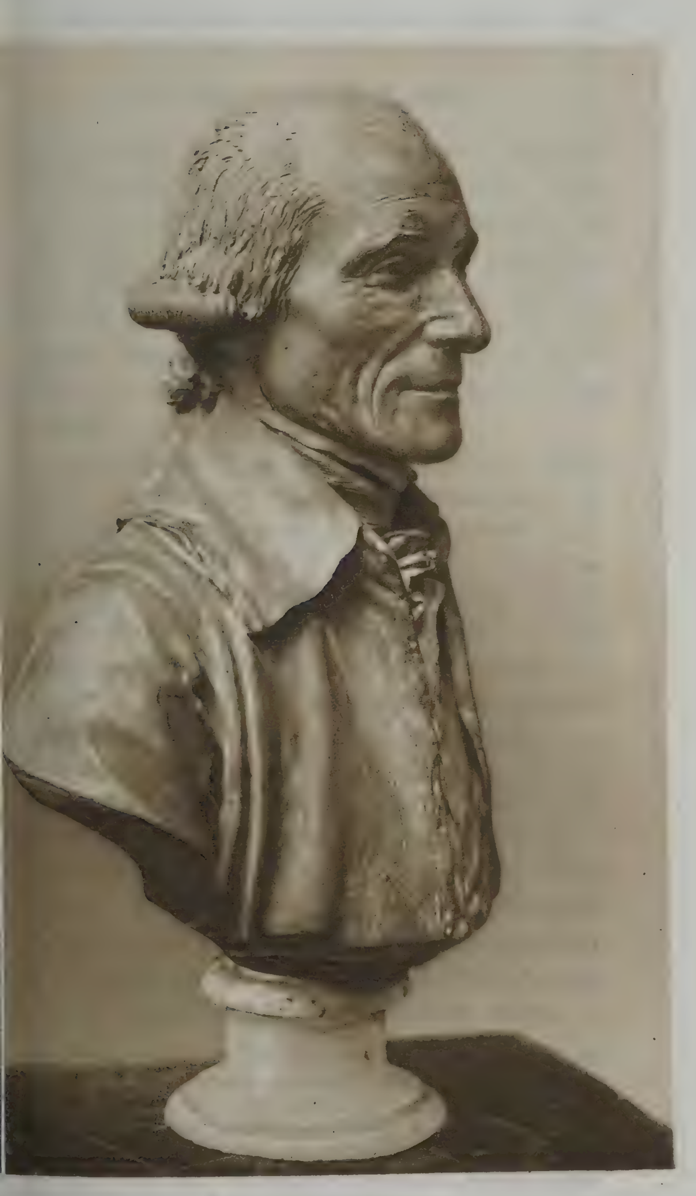
3. Voir le relevé de ces prêts à des expositions rétrospectives
ıns le Catalogue raisonné des sculptures exposées aux Cent
astels dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art
ançais*, 1908, p. 173-175. — Depuis la mort de Sir Murray
cott, le buste doit appartenir à Lady Sackville, héritière de
tte partie des collections. M. Henry Roujon a consacré un
En Marge » à ce buste, *le Temps* du 8 juin 1908, et une note
xacte a paru dans les *Débats* du 7 juin 1908.

même date, ce sont des répliques exactes d'un modè
original, dont le plâtre Storelli garde l'image. L
deux marbres auront été exécutés au même mome
par Houdon, et il est difficile de constater une diff
rence de valeur dans leur technique. Cependar
l'exemplaire d'Aix est taillé dans une matière moi
pure, des veines tachent assez malencontreuseme
le visage, comme on peut le voir par la reproducti
publiée ici.

On s'explique aisément que Houdon ait été désire
de modeler les traits d'un homme dont le nom fut
Paris sur toutes les lèvres, lui qui était toujours so
cieux de posséder les représentations exactes des cél
brités contemporaines, mais on ne sait pas exacteme
à quel moment l'illuminé posa devant le génial po
traitiste. Probablement dès 1785, à son arrivée à Pari
car, en 1786, Cagliostro était à la Bastille et n'en so
tit que pour prendre la route de l'exil. D'autre pa
Houdon avait quitté la France, en juillet 1785, po
l'Amérique, et ne rentrait qu'en janvier 1786. I
buste de Cagliostro fut-il exposé à un Salon p
l'artiste ? Aucune mention ne nous permet de le su
poser. L'origine des deux marbres nous échapp
celui de la collection Wallace avait été acquis,
hasard d'une vente, à Paris, l'autre pouvait se tro
ver en Provence depuis le XVIIIe siècle.

A la vente de 1828 se trouvait un plâtre du Caglio
tro sous le n° 31. C'était le modèle gardé par l'artist
Boilly l'a reproduit fidèlement, au premier rang d
bustes rassemblés sur les planches de l'atelier
Houdon, dans son précieux tableau, aujourd'hui
Musée de Cherbourg[1].

1. Il nous sera permis de mentionner, pour excuser ce
dissertation sur une question déjà résolue, que c'est par u



R. F. Grand

Terre cuite par Houdon



V. — *Buste de R.-F. Grand.*

Le buste que nous publions, conservé dans une collection particulière, est une simple terre cuite, de grandeur naturelle, montée sur un piédouche de marbre blanc. Au dos ne figure pas une signature, mais le cachet de cire rouge bien connu, qu'apposait souvent Houdon sur ses œuvres et répliques, portant la marque : Académie royale, le nom du sculpteur et une date qui malheureusement, à demi brisée, n'est plus lisible.

Le personnage représenté est le banquier genevois Grand, qui joua un rôle important dans les négociations financières du règne de Louis XVI. Rodolphe-Ferdinand Grand, né en 1726, vint s'établir à Paris et ne tarda pas à y prendre une situation considérable. Il fut mêlé à des affaires avec l'Espagne, servit d'intermédiaire entre la France et l'Amérique pour l'envoi de fonds destinés à la guerre de l'Indépendance, et par là se lia d'amitié avec Franklin. Ce dernier a noté dans son « Journal », à la date du 21 juillet 1784, un fait qui prouve les relations du banquier et du sculpteur Houdon : « M. Grand, écrit Franklin, m'a dit avoir acheté ici mon buste et celui de M. d'Alembert ou Diderot, pour les emporter avec lui en Suède. Il est parti hier soir[1]. » Il s'agit de plâtres vendus par Houdon, sans nul doute. Ferdinand Grand rentra en Suisse au

correspondance échangée avec M. Pontier, conservateur du musée en mai 1901, que la véritable iconographie du buste d'Aix a été démontrée. D'après ces indications, une note fut publiée, par M. Lucas de Montigny, dans la *Revue historique de Provence*, t. I, 1901, p. 362.

1. Cité par Montaiglon et Duplessis dans leur étude, *Revue universelle des arts*, t. I, p. 318 (note 2).

moment de la Révolution et mourut en 1794 au château de Crassier. A quelle date Houdon fut-il appel à faire son buste? D'après l'âge du modèle, il sembl que le buste date des dernières années du règn de Louis XVI, vers 1784-1785; nous n'avons pu trouver trace de la sculpture dans les écrits contemporains. Discrète et intime, modeste d'apparence, l'œuvr n'en est pas moins exquise, traduisant avec une délicatesse et une justesse admirables le sourire fin e contenu des lèvres, la malice pénétrante du regard De cette terre colorée, qui garde tous les accents d la main du maître, il émane comme un rayonnemen de vie.

VI. — *Buste d'inconnu au Musée de Montpellier.*

La donation Bouisson a fait entrer au Musée d Montpellier un buste d'homme, en marbre, de gran deur naturelle, portant la signature : *houdon f. 1788* Le catalogue a enregistré le buste sous le nom d Turgot[1]. Le costume, la date, la physionomie, tou devait faire écarter une pareille désignation. Il es désormais inutile de la réfuter. Le véritable buste d Turgot, exécuté par Houdon (plâtre au Salon de 177 et marbre au Salon de 1777), est connu, il fut prêté pa son propriétaire d'alors, M. Dubois de l'Estang, l'exposition des Cent Pastels[2], et l'on a pu se con vaincre de la méprise.

Quel serait donc le personnage représenté dan cette effigie vigoureuse et puissante? Par le costum

1. Supplément au Catalogue. Collections Bouisson, déjà cit p. 22, et *Catalogue du Musée Fabre*, par G. d'Albenas, 190 n° 1057 (sous le nom de Turgot).

2. Voir le Catalogue cité au *Bulletin de la Société de l'Hi toire de l'Art français*, 1908.

qu'il porte, c'est un magistrat, les recherches sont ainsi dirigées, la date de 1788 les limite. La liste d'œuvres écrite par Houdon, s'arrêtant vers 1783, ne nous est d'aucun secours. Dans les envois au Salon de 1787, aucune désignation ne permet d'y soupçonner notre inconnu ; au Salon de 1789 figure le buste de Mercier-Dupaty, président au Parlement de Bordeaux, qui était mort en 1788, mais son portrait gravé exclut toute assimilation (ce buste se trouverait actuellement chez un amateur). Un rapprochement très étrange, qui m'avait été jadis indiqué par le regretté Henri Bouchot, existe entre la physionomie, — certes originale, — de notre personnage et le visage de François de Neufchâteau (1750-1828). En examinant plusieurs portraits de ce dernier, on y remarque le même front fuyant et surtout la même ampleur de l'appendice nasal. François de Neufchâteau fut magistrat ; il avait été procureur général au Conseil supérieur de Saint-Domingue ; enfant prodige, versificateur abondant, il rentrait en France en 1788, risquait de perdre la vie dans un naufrage près du port et ne perdait, dans la catastrophe, qu'un poème épique ou didactique riche de plusieurs chants. Cet événement tragique eut un grand retentissement. Seulement, une objection capitale vient ruiner l'hypothèse : en 1788, François n'a que trente-huit ans et le modèle sculpté paraît fort âgé. De plus, aucune mention ne nous fait penser que Houdon ait jamais fait le portrait du futur ministre du Directoire.

M. Louis Gonse a proposé de reconnaître dans le marbre de Montpellier le portrait de Sylvain Bailly[1]. Malgré une certaine ressemblance dans la forme du

1. *Chefs-d'œuvre des Musées de France*, *Sculpture*, p. 265 (gravure).

visage que l'on peut constater en examinant les nom breux portraits de Bailly, nous ne pouvons admettr cette opinion, car le futur maire de Paris ne pouvai porter, en 1788, le costume dont est revêtu le person nage et nous savons que Houdon exposa le buste d constituant au Salon de 1791. Pour découvrir l vérité, nous ne pouvons qu'espérer dans le hasar heureux d'un rapprochement avec quelque peintur ou estampe. Nombre des bustes exécutés par Hou don d'après des gens de loi demeurent ignorés. Ainsi nous trouvons, sur la liste des œuvres vendues aprè la mort du sculpteur, un buste en marbre de Camus-Grenneville, ancien magistrat (vente de 1828, nº 49) où se trouve-t-il ? Nous n'inscrivons ce nom que pou montrer la part d'inconnu qui subsiste dans la con naissance de l'œuvre de Houdon. Avouons ne pa connaître le nom du personnage de Montpellier e bornons-nous à admirer, une fois de plus, l'étonnant sincérité de l'artiste qui sut, comme il le disait lui-même, « conserver avec toute la vérité des formes » l'image de ceux qui posaient devant lui et qui eut l don de faire renaître la vie sous ses doigts.

LA

SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS

DE MONTPELLIER

(1779-1787)

Par M. Henri Stein.

On connaît déjà un certain nombre de tentatives le décentralisation faites, dans la seconde moitié du viiie siècle, pour créer en province des foyers artisiques, des centres d'enseignement et des « salons » où xposaient les professeurs et parfois les élèves, où l'on dmettait aussi, dans certains cas, des œuvres d'aristes anciens qui attiraient les visiteurs et servaient e modèles aux jeunes : premiers essais de curiosité étrospective.

Lille, Lyon, Bordeaux, Poitiers, Montpellier furent cet égard des villes privilégiées. Nous en possédons es preuves indiscutables[1]. Mais il ne s'est encore

1. *Livrets des Salons de Lille (1773-1788)*, précédés d'une troduction et suivis d'une table de noms (Paris-Lille, 1882; -16, xii-376 p.). — *Le Salon des Arts à Lyon en 1786*, par . de Cazenove, dans la *Revue lyonnaise*, 1883, t. VI, p. 153-174. · *Les Salons bordelais, ou Exposition des beaux-arts à Bor-:aux au XVIIIe siècle (1771-1787)*, par Ch. Marionneau ;ordeaux, 1884; in-8°, xiii-213 p.). — *Explication des tableaux dessins exposés ... de l'École royale-académique de Poitiers* 'oitiers, 1776, in-12 de 6 ff.; et Poitiers, 1777, in-12 de 9 ff.); s deux catalogues rarissimes existent à la bibliothèque muni-

trouvé personne pour grouper les quelques renseignements nécessaires à la reconstitution du groupement d'amateurs éclairés qui, durant quelques années, ont su se rendre utiles en protégeant les arts et les artistes à Montpellier. Nous allons essayer de réparer cet oubli.

* * *

Dans les premiers jours de l'année 1779, les démarches de quelques habitants de la ville aboutiren à la création d'une « Société des Beaux-Arts », autorisée à occuper dans la maison des ci-devant Jésuites les salles nécessaires pour la tenue des écoles de dessin et d'architecture, pour les assemblées et les expositions de tableaux et dessins[1]. Les associés fondateurs, au nombre de trente, s'engageaient à payer un cotisation de 100 livres par an pendant trois ans au moins; il y avait à Montpellier assez de noblesse, de bourgeoisie riche et de négoce fructueux[2] pour qu ces trente personnes fussent aisément trouvées, et i

cipale de Poitiers (R. P. in-12, n° 28), et le second seul a ét réimprimé par H. Beauchet-Filleau dans les « Pièces inédite ou curieuses concernant le Poitou et les Poitevins » (Paris 1870).

1. La plupart des renseignements que contient la présent notice sont extraits du « Registre des séances et délibération de la Société des beaux-arts de Montpellier », in-folio d 165 pages, provenant du peintre F.-X. Fabre (fondateur d Musée, mort en 1837) et conservé à la Bibliothèque de la vill de Montpellier (ms. n° 247).

2. Presque tous ces négociants sont aujourd'hui inconnu Sur l'un d'eux, le grand parfumeur Riban, on pourra consulter un chapitre du volume que nous avons consacré à *Augustin Pajou* (Paris, Lévy, 1912, in-4°), p. 275-280 et 290-292.

n'est pas inutile de publier les noms de ces bienfaiteurs :

Mgr le maréchal duc de Biron;
Mgr le comte de Périgord;
Mgr l'archevêque de Narbonne;
Mgr l'archevêque de Toulouse;
Mgr l'évêque de Montpellier;
Mgr de Saint-Priest le père, conseiller d'État et intendant;
Mgr le vicomte de Saint-Priest le fils, intendant;
M. d'Aigrefeuille, procureur général à la Cour des Aides;
M. l'abbé de Grainville, chanoine de la cathédrale;
M. l'abbé de Montessus, chanoine de la cathédrale;
M. de Joubert, trésorier général des États de Languedoc;
M. de Puymaurin;
M. le baron de Ledenon;
M. de Chazelles;
M. Poan de Villiers;
M. Durand;
M. Gourgas;
M. Rey;
M. Riban;
M. Pierre Boudet;
M. Grenier;
M. Paul;
M. Martin;
M. Cabannes de Puimisson;
M. Grand;
M. Blouquier;
M. Gaujoux;
M. Colombiers;
M. Barrau;
M. Vernede;
M. Bazille, négociant;
M. Bazille, orfèvre;
M. Baune[1].

Cette liste, que nous empruntons pourtant à un document authentique[2], comprend trente-trois noms au lieu de trente; faut-il en conclure qu'il y avait dans

1. Il est assez étonnant que l'on ne trouve dans cette liste aucun des collectionneurs montpelliérains que cite Tronchin dans son voyage à travers le midi de la France en 1781 (cf. Henry Tronchin, *Le conseiller François Tronchin et ses amis*, Paris, 1895, in-8°, p. 248).

2. Archives départementales de l'Hérault, série D (liasse relative à la Société des beaux-arts de Montpellier).

le nombre des associés d'honneur? Tels sont les ecclé-siastiques qui forment tête de liste, sans doute. Le règlement que l'on élabora aussitôt les prévoit. D'autre part, il y eut sans doute dès le début des défections ou des décès, car ce texte n'indique ni le marquis de Gléon, dont on trouve la signature au bas du règlement, ni le marquis de Montferrier fils, syndic général de la province[1], qui fut l'un des commissaires de la Société dès la séance du 18 janvier 1779, ni M. Satgier, nommé secrétaire dans cette même séance[2].

Dès le 17 février 1779, le duc de Biron sollicité avait répondu de Paris aux organisateurs par la lettre suivante :

J'ai reçu, Messieurs, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 8 de ce mois. L'Académie que vous avez formée à Montpellier me paroît trop utile pour que je ne m'empresse pas de concourir avec vous aux avantages qui en doivent résulter. Je souscrirai avec le plus grand plaisir et je vais donner des ordres pour payer la somme fixée pour cette souscription. Vous me trouverez toujours disposé à faire tout ce qui dépendra de moi pour le soutien et l'accroissement de cet établissement et à vous prouver en particulier les sentimens avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur[3].

Indépendamment des fondateurs et des honoraires, il y eut une autre classe d'associés, que l'on appela

1. Sur ce personnage, voir *Augustin Pajou*, p. 159-162.
2. Archives départementales de l'Hérault, série D.
3. Dans la liste des recettes de l'année 1779 (Archives de l'Hérault, série D), montant à 2700 livres, un certain nombre des premiers bienfaiteurs ont disparu pour faire place à de nouveaux souscripteurs, qui sont : le président Aurés, d'Aguilard, de Montferrier père et fils, marquis de Gléon, Poan de Villiers fils, de Bonnemain, Deidé, Baudon. En 1780, ils sont trente-deux; en 1781, vingt-huit.

domiciliés », et que l'on choisit parmi les artistes e la ville, avec obligation pour eux de fournir une euvre, un morceau de réception, représentatif de leur alent.

Au surplus, voici le texte des statuts et du règlement qui furent votés par les fondateurs et définitiement adoptés le 7 février 1779 :

Cette Société n'ayant encore d'autre appui que le zèle e quelques citoyens généreux, dont le patriotisme et le oût des arts osent braver les obstacles et les contradicons qu'éprouvent toujours les nouveaux établissemens, uelque utiles qu'ils soient, elle ne peut avoir dans ce ioment une forme décidée et régulière; mais il suffit, our guider ses premiers pas dans la carrière qu'elle se ropose de parcourir, que sa marche soit indiquée par ielques règlements généraux. Lorsqu'elle aura mérité ir sa constance, ses travaux et ses succès, d'être honnoe des regards et de la protection du souverain, elle cevra du sceptre, à qui seul il appartient d'affermir les ablissements et d'assurer leur durée en les plaçant dans rdre public, la sanction, les secours et les loix qui sont dispensables pour atteindre au but où elle aspire. En tendant cette époque heureuse, on croit qu'il suffit du glement provisoire contenu dans les articles suivants.

Art. I. — La Société des Beaux-Arts sera composée de ente associés fondateurs. Ce nombre sera formé des iateurs qui se seront présentés les premiers et auront gné le présent règlement. En cas de mort, il sera nommé substitué aux places vacantes par délibération de l'asmblée générale et par voix de scrutin.

Art. II. — Chaque associé fondateur payera annuellent entre les mains du trésorier de la Société, avant le janvier de chaque année, la somme de cent livres, is que sous aucun prétexte cette somme puisse être gmentée.

Art. III. — Cette contribution de cent livres par année ura lieu que pendant trois ans, à compter du 1er jan-

vier 1779. A la fin de ce délai, MM. les associés seront libres de se retirer ou de renouveler leur engagement; et au cas qu'aucuns de MM. les associés fondateurs vinssent à se retirer, ils ne pourront sous aucun prétexte rien prétendre et répéter, directement ni indirectement, sur les effets appartenant à la Société, soit par don, acquisition ou autrement, à quoi il est d'ores et déjà expressément renoncé.

Art. IV. — Indépendamment de trente associés fondateurs, la Société sera en outre composée d'associés honnoraires et d'associés domiciliés; le nombre de ces derniers ne pourra jamais excéder celui des fondateurs; ils seront choisis et nommés parmi les démonstrateurs, peintres, dessinateurs, sculpteurs et architectes qui habitent et sont domiciliés dans cette ville; ils fourniront chacun suivant leur art un ouvrage de réception, et ils seront nommés par l'assemblée générale et par voix de scrutin.

Art. V. — Ces divers associés formeront trois classes, la première d'associés fondateurs, la seconde d'associés honnoraires et la troisième d'associés domiciliés.

Art. VI. — Les honnoraires dont le nom sera connu par leurs talents et leurs ouvrages, tels que ceux déjà membres d'autres accadémies, y seront admis en tel nombre qu'il plaira à la Société, et ils seront invités de faire part à la Société d'un de leurs ouvrages.

Art. VII. — Les associés fondateurs prendront rang dans les séances comme ils arriveront et oppineront chacun à leur tour comme ils se trouveront placés. Après eux seront placés les associés honnoraires, et à la suite les associés domiciliés. Le président, le modérateur, le secrétaire auront seuls des places fixes; le président au haut bout de la table, le modérateur à sa droite et le secrétaire vis-à-vis, avec un bureau devant lui.

Art. VIII. — Il sera formé un comité qui sera formé du président, du modérateur, de six associés fondateurs, du trésorier, du secrétaire et en outre de deux associés domiciliés qui seront de semaine, et de deux professeurs de quartier; ils auront voix consultative. Ce comité dirigera toutes les affaires de la Société, veillera à la tenue et

ıu service des écoles, y maintiendra l'ordre et la subor-
lination, et s'occupera de tous les moyens propres à favo-
iser cet établissement, hâter et étendre ses progrès. Il
'assemblera une fois par semaine au jour et heure qui
eront convenus : chacun de ses membres aura droit d'y
roposer tout ce qu'il croira favorable à cet établissement
t aux arts qui en sont l'objet. Les matières y seront dis-
utées et décidées à la pluralité des voix. Les délibéra-
ions d'ordre, de police et de discipline seront provisoi-
ement exécutées.

Art. IX. — Il sera, chaque semaine, pris du nombre de
es six commissaires fondateurs deux commissaires, les-
uels, avec deux associés domiciliés, qui seront nommés
haque premier dimanche du mois, passeront par semaine
our assister aux leçons des écoles et veiller au bon ordre.

Art. X. — L'assemblée générale se tiendra le premier
imanche de chaque mois. Les associés honnoraires y
eront admis, ainsi que les professeurs et les associés
omiciliés, avec voix consultative. Elle sera convoquée,
omme l'assemblée du comité, par billet porté chés cha-
un des membres. Lorsqu'il devra être question dans l'as-
emblée générale d'affaire majeure, ou de nommination
ıx places, il en sera fait mention dans le billet de con-
ocation par ces mots : « Affaires importantes ». Toutes
s affaires y seront discutées et décidées à la pluralité
es voix, et en cas de partage il sera vuidé par le prési-
ent.

Art. XI. — Le président qui sera nommé présidera le
omité et l'assemblée générale; en son absence, le modé-
teur présidera; et en l'absence de l'un et de l'autre, ils
ront suppléés par les deux commissaires du comité qui
trouveront en semaine. Celui de ces deux associés qui
ıra souscrit le premier présidera.

Art. XII. — Le président et le modérateur seront nom-
és chaque année par scrutin, à la pluralité des voix,
r l'assemblée générale qui se tiendra le premier dimanche
ı mois de décembre. Ils entreront en fonctions le pre-
ier janvier suivant et sortiront le 31 décembre d'après.

Art. XIII. — Le même jour on élira également, à la
ıralité des voix et par scrutin, les membres du comité

pour les six mois suivants, après l'expiration desquels trois commissaires resteront en place, et les trois autres seront remplacés par de nouveaux. A la première nomination seulement, tous les six tireront au sort pour connaître quels sont les trois qui sortiront; dans les subséquentes, les trois nouveaux resteront en place et les anciens cesseront leurs fonctions. Ceux qui seront remplacés ne seront pas admis à être de rechef élus pour les six mois suivants; après ce délai, ils rentreront dans leurs droits comme les autres associés.

Art. XIV. — On nommera aussi ce même jour, et en la même forme, un trésorier qui sera renouvellé chaque année ou continué au gré de l'assemblée générale. Il sera en outre nommé un secrétaire; il en remplira les fonctions tant qu'il plaira à la Société.

Art. XV. — Le secrétaire dressera les délibérations de l'assemblée générale et du comité, d'après les points arrêtés et signés dans chaque séance par le président. Il sera fait lecture des dites délibérations à l'ouverture des assemblées suivantes, et elles seront signées sur le registre, à la diligence du secrétaire, par le président et chacun des membres qui y aura été présent. Le secrétaire sera chargé en outre de la correspondance, de l'adresse de tous les mémoires, et il aura en sa garde tous les registres, papiers, titres et documens de la Société.

Art. XVI. — Le trésorier aura la garde des fonds, qu'il ne délivrera, en tout ou en partie, que sur des mandemens délibérés dans le comité, signés des deux commissaires de semaine et visés par le président lorsque l'assemblée générale aura approuvé la dépense. Le trésorier rendra son compte chaque année, dans le courant du mois de décembre; il sera vériffié et arrêté par deux commissaires, lesquels en feront le rapport au comité, et celui-ci à l'assemblée générale qui en autorisera la clôture.

Art. XVII. — Il sera établi quatre écoles de dessein : la première des élèves qui dessineront les parties séparées; la seconde de ceux qui dessineront la figure entière d'après l'estampe; la troisième de ceux qui dessineront d'après la bosse; et la quatrième de ceux qui dessineront d'après le modèle vivant.

Art. XVIII. — Il sera nommé, pour la première fois,

ix professeurs pour diriger et corriger les élèves de ces uatre écoles, et lorsqu'il viendra à vacquer une place, le sera mise au concours; ils serviront à l'alternative eux chaque mois. En cas d'absence légitime, et approuée par le comité, ou de maladie, ceux qui ne seront oint en exercice seront tenus de remplacer.

Art. XIX. — Les deux professeurs en exercice s'accoreront pour placer le modèle vivant, et en cas de différent, il sera vuidé par le comité.

Art. XX. — Il sera accordé à chacun desdits six profeseurs un honoraire de 150 livres par année.

Art. XXI. — Un des associés domiciliés sera chargé, ır un inventaire fait double et signé du président et ıdit associé domicilié, de la garde des plâtres, estampes desseins appartenant à la Société. Il s'obligera de repréenter lesdits plâtres, estampes et desseins, en tout ou en artie. Il sera de plus chargé de l'économie du feu et de lumière pour la tenue des écoles, des séances du omité et de l'assemblée générale; de laquelle économie rendra compte chaque mois au trésorier. Et, à raison esdites obligations, peines et soins, il lui sera accordé ı honnoraire de 300 livres par année, sous le titre d'écoome et garde des plâtres, estampes et desseins. Ledit onome sera choisi et nommé par l'assemblée générale, il exercera ses fonctions tant qu'elles seront agréables la Société.

Art. XXII. — Il sera distribué chaque année des prix ıx élèves des trois premières écoles, suivant l'article XVII, voir une médaille d'or, de la valeur de 60 livres, à la eilleure accadémie d'après le modèle vivant; une méille d'argent de 30 livres au meilleur dessein d'après la osse; et une médaille d'argent de 15 francs au meilleur ssein d'après l'estampe d'une figure entière.

Art. XXIII. — Les élèves seulement de chacune des ois écoles qui auront obtenu des certificats d'assiduité de bonne conduite, signés de leurs professeurs, seront mis au concours desdits prix.

Art. XXIV. — La pose du modèle vivant, le plâtre et stampe à dessiner pour les prix seront, sur l'indication s professeurs, déterminés par le comité.

Art. XXV. — L'assemblée générale jugera les ouvrages

présentés et décernera les prix à la pluralité des voix et par scrutin. Les ouvrages resteront exposés à l'examen dans la salle des assemblées, depuis huit heures du matin jusqu'après le jugement.

Art. XXVI. — Les prix seront jugés et distribués dans le courant du mois de janvier de chaque année. Il y aura aussi une exposition des tableaux et desseins pendant tout le cours du mois de [ ].

Art. XXVII. — Les médailles seront cizelées et porteront d'un côté ces mots : « Société des arts de Montpellier », et de l'autre une couronne de lauriers au milieu de laquelle on lira : « Prix de dessein ».

Art. XXVIII. — Les écoles seront publiques et gratuites et ne vacqueront jamais. Elles tiendront tous les jours ouvrables, depuis 5 heures du soir jusqu'à 7.

Art. XXIX. — Le modèle vivant qui aura été choisi et arrêté sera chargé du service des écoles et des salles de la Société. Il sera de plus tenu de distribuer et porter chés chacun de MM. les associés les billets de convocation des assemblées et d'exécuter tous les ordres qui lui seront donnés relativement aux délibérations : à raison de quoi et de ses autres fonctions il lui sera accordé, à titre d'appointemens, la somme de 300 livres par année.

Art. XXX. — Pour tout ce qui n'est pas nommément exprimé dans le présent règlement, il en sera, sur l'exposé du comité, délibéré par l'assemblée générale.

(Signé :) De Saint-Priest, président.
Le marquis de Gléon, modérateur.

On confia la garde des plâtres, dessins et estampes à Abraham Fontanel[1], aux conditions marquées par le précédent règlement. Et les premiers professeurs de dessin qui furent choisis s'appelèrent Jean Coustou[2],

1. Qui fut certainement le membre le plus actif de la Société. Le *Journal* de J.-G. Wille plusieurs fois parle de lui; il était en relations avec beaucoup d'artistes (cf. aussi *Augustin Pajou*, p. 292).

2. Né à Montpellier en 1719, mort en 1791. Il figure dans les dictionnaires généraux d'artistes français et deux tableaux de lui ont été donnés par ses fils au Musée de Montpellier.

ournet[1], Jacques-André-Édouard Vanderburch[2],)livier, Viala et Gaussel[3]; on y adjoignit bientôt deux rchitectes, Giral et Donnat.

D'Angiviller n'ayant formulé aucune objection, les lasses ouvrirent le 22 avril, et les premiers mois 'écoulèrent paisibles. Rien ne vint entraver la marche égulière de l'école nouvellement fondée. Au mois de ıovembre suivant, on apprit avec joie que les États le Languedoc accordaient une subvention de mille rancs. En même temps, le nombre des fondateurs tait porté à 40 et une première exposition d'art rétrosɔectif et contemporain fut ouverte, pour une durée l'un mois, le 28 décembre 1779. De cette manifestaion, toute nouvelle à Montpellier où elle fit sensation, ın catalogue imprimé[4] a conservé le souvenir : nous vons eu le plaisir d'en retrouver un exemplaire, qui st rarissime, et que pour cette cause nous avons cru on de réimprimer intégralement ci-après[5].

Les professeurs avaient exposé quelques-unes de eurs meilleures productions. Des relations personelles avec des artistes vivants, originaires du Lanuedoc, avaient permis de compter sur la précieuse ollaboration de peintres tels que Vien et Raoux. On voyait quelques œuvres des sculpteurs Houdon et e La Rue; des tableaux, esquisses ou dessins de Vanɔo, de Pierre, de Sauvage, de Lemonnier, de Pilleıent, de Fr. Vernet, de Bardin, qui, sollicités d'ap-

1. Sculpteur, originaire du Vigan, peu connu (cf. *Augustin 'ajou*, p. 410).
2. Né à Montpellier en 1756, mort en 1804. Trois paysages e ce peintre appartiennent au Musée de Montpellier.
3. Ces trois derniers artistes n'ont point fait parler d'eux.
4. Il était en vente chez le concierge du collège et vendu à ɔn profit.
5. D'après l'exemplaire conservé par les Archives départeıentales de l'Hérault.

porter leur concours, n'avaient pas cru devoir refuser de s'associer à cette intéressante manifestation. Fontanel avait prêté son propre portrait par Duplessis, une tête de jeune fille peinte par Greuze et la terre cuite du morceau de réception de Julien, le *Gladiateur mourant*. M. le comte de Ferrières avait également prêté son portrait par La Tour et l'intendant de Saint-Priest son portrait exécuté par un certain Rabillon[1]. La Société des beaux-arts elle-même avait exposé deux ouvrages dont elle était propriétaire, le buste de Molière par Houdon[2], donné par l'auteur, et un tableau de Jean-François De Troy offert par M. de Saint-Priest, *Bacchus et Ariane*.

Mais ce qui augmenta sensiblement l'intérêt de cette exhibition, ce fut la série des œuvres d'artistes décédés ou vivants dont les possesseurs, amateurs éclairés et gens de goût, tous montpelliérains, s'étaient momentanément dessaisis en sa faveur. C'est ainsi que, parmi les 204 numéros catalogués, on pouvait admirer un Rembrandt et un Jordaens, des œuvres de Bloemaert, des Paul Bril, des Van Goyen, des Van Ostade, des Breydel, un Fra Bartolomeo et un Locatelli, un La Hire, deux Reynolds, des Greuze, un Boucher, un Watteau, des Fragonard, des Leprince, des Oudry, des Nic. Mignard, des Clérisseau, un Subleyras, un Hubert Robert, des Vernet, des Grimou, des Lantara, un Parrocel, des Louterbourg, un Patel, des Natoire[3] et des Lemoine, etc.; la sculpture

1. Originaire de Beaucaire, membre de l'Académie de Saint-Luc, a exposé en 1774 (Saint-Luc) et en 1799.

2. L'original fait partie, on le sait, des collections de la Comédie-Française. Une réplique se trouvait en 1911 entre les mains d'un antiquaire à Paris, et fut proposée au Musée du Louvre qui ne l'a pas acquise.

3. Étrangement appelé *Matoise* par le Catalogue. On y relève d'ailleurs d'autres erreurs facilement rectifiables.

tait représentée dans cet ensemble par deux dessins e P. Puget et de Bouchardon, et par un assez grand ombre d'ouvrages de Houdon. Ces seules indicaions suffisent à nous montrer que les Montpelliérains u XVIIIe siècle, même en faisant la part de certaines ttributions peut-être fantaisistes, avaient su réunir ans leurs demeures des collections fort enviables et ont la valeur marchande aurait singulièrement augnenté aujourd'hui.

Que sont devenues toutes ces œuvres exposées en 779? Il est assez difficile de le savoir, et il ne nous tait guère possible de le rechercher. Toutefois, en uvrant le Catalogue du Musée de Montpellier[1], on eut penser qu'il a hérité, après un intervalle plus ou noins long, de quelques-unes d'entre elles. Je ne erais pas surpris que le Fra Bartolomeo qu'on y dmire[2] fût le même qui parut à la première exposion de la Société des beaux-arts. Parmi les trois ibleaux annoncés de Van Ostade[3], il en est un, de orme cintrée, qui pourrait correspondre au n° 100 u au n° 101 du Catalogue de 1779, où ils sont indiués comme étant « de forme ovale ». Le *Vieillard ndormi*, par Vien, coté aujourd'hui n° 554, n'est sans oute pas très éloigné de la *Tête de vieillard* cataloiée en 1779 sous le n° 25. J'imagine que l'on en peut ire autant de *Bacchus et Ariane*, par François De roy[4]; du *Paysage* de J. Van Goyen[5]; du *Jeune sol-*

1. Dernière édition [par Georges d'Albenas] : *Catalogue des intures et sculptures exposées dans les galeries du Musée ıbre de la ville de Montpellier* (Montpellier, impr. Serre et oumégoux, 1904; in-8°, XXXVI-331 p. et pl.).
2. Sous le n° 624.
3. N°s 887-889.
4. Sous le n° 537.
5. Sous le n° 839.

dat cuirassé de Grimou[1]; de la *Bacchanale d'enfants* de Sauvage[2]; de la *Tête de jeune fille* de Greuze[3]; des *Molière* et *Voltaire* de Houdon[4]. Et je ne fais pas mention des dessins pour lesquels il n'y a pas de catalogue imprimé[5]. La proportion pourrait être sans doute meilleure, mais la suppression des expositions, les événements politiques, la dispersion forcée et le hasard des successions ont amené tant de perturbations qu'il ne faut guère s'étonner du résultat.

Faut-il, à tant de fâcheuses causes de pertes pour la ville de Montpellier, ajouter le vol? Oui, déjà; une miniature, œuvre d'un peintre suédois[6], représentant *le Fameux Puget* et appartenant à un sieur François Castillon, avait été habilement dérobée[7]. Malgré les perquisitions faites, l'objet, de petite dimension, demeura introuvable, et son propriétaire assigna Fontanel en dommages-intérêts, lui réclamant 150 livres. Des experts furent nommés; l'affaire fut mise en délibération et traîna en longueur; elle n'était pas encore terminée en 1782, lorsqu'un avis parut au catalogue d'une nouvelle exposition ouverte cette année-là, informant qu'il avait été décidé de ne plus recevoir d'aussi minimes objets[8].

Les délibérations de la Société des beaux-arts nous

1. Sous le n° 306.
2. Sous le n° 913.
3. Sous le n° 304.
4. Sous les n°s 1055-1056.
5. Il en existe un seulement pour la célèbre collection de dessins appartenant à l'École de médecine de Montpellier.
6. Exposée sous le n° 156.
7. Le local était pourtant gardé, pendant la durée de l'exposition, par un caporal et deux soldats (Archives départementales de l'Hérault, série D).
8. *Registre des séances de délibérations de la Société* (séance du 22 décembre 1782).

ont part d'un échange de lettres entre le secrétaire ou un des commissaires et deux artistes célèbres entre ous, Houdon et Clodion. Il est curieux de publier ntégralement le compte-rendu des séances où leurs oms ont été prononcés, où leurs dons généreux sont ppréciés comme il convient. Houdon d'abord (séance u 7 mars 1779)[1] :

Il est donné lecture de la réponse que le sieur Houdon fait à la lettre que le sieur Satgier, secrétaire de la ociété, lui avait écrit de sa part, pour lui marquer u'elle agréoit un *Grand Écorché* réparé par lui-même, u prix de 300 livres, et par laquelle cet artiste, en donant avis de l'envoi qu'il en a fait, entre dans le plus rand détail sur les règles et les principes que les jeunes udiants doivent suivre, et du choix des modèles qu'ils oivent imiter pour parvenir à faire des progrès dans le essein et la sculpture[2]; et il charge le sieur Satgier de rier l'assemblée de vouloir bien recevoir les parties études, le buste de Molière et son *Petit Écorché*, qu'il ur envoye comme une marque du désir qu'il a d'être gréable à la Société, et de vouloir bien ne pas permettre u'il soit fait aucun moule sur tout ce qu'il a joint à la isse.

Sur quoy l'assemblée a chargé le sieur Satgier d'écrire e sa part à cet artiste pour le remercier des différents orceaux d'étude qu'il veut bien envoyer, en l'assurant u'il ne sera jamais permis à qui que ce soit de les mouler, et il a été délibéré qu'il serait expédié un mandement ur M. le trésorier de la somme de 374 livres 4 sols deniers, tant pour le prix du *Grand Écorché* que les ais d'embalage, et que ce mandement seroit converti en ne rescription sur Paris qui seroit envoyée au sieur oudon pour servir à son payement[3].

1. *Même registre*, p. 16.
2. Ces conseils seraient bien curieux à connaître.
3. *Registre cité*, p. 17.

Joignons-y cette délibération ultérieure, où le nom de Houdon reparaît encore une fois :

L'abbé de Montessus a dit qu'un des objets le plus utile et le plus nécessaire pour parvenir à la perfection du dessin et de la sculpture, en bien exprimer la beauté des formes et des contours, prononcer la justesse des muscles, la légèreté des émanchements et la pondération des attitudes, étoit l'étude et la connoissance de l'anatomie extérieure, telle que l'ostéologie et la myologie, que c'étoit dans cette vue et pour remplir cet objet que la Société avoit dans le commancement de son établissement acquis du sieur Odon, fameux sculpteur, un *Écorché* sur lequel ces parties d'anatomie extérieure étaient parfaitement exprimées, mais qu'il ne suffisoit pas, pour les faire bien connoître aux élèves, qu'ils les copiassent servilement d'après ce modèle, qu'il étoit nécessaire, pour qu'ils en acquissent une parfaite connoissance, qu'elles leur fussent démontrées par d'habiles anatomistes, que pour y parvenir la Société avoit anciennement écrit à MM. les professeurs en chirurgie pour les prier de vouloir bien nommer quelqu'un d'eux qui voulût bien venir quelques fois dans la semaine donner des leçons aux élèves des classes de la ronde bosse et du modèle vivant, mais que ces MM. n'ayant fait aucune réponse à la Société et ces démonstrations étant cependant nécessaires, il croyoit qu'on ne pouvoit mieux faire, pour donner aux élèves de bonnes et utiles leçons d'anatomie, que de prier M. Amoureux, médecin, et M. Mejean, chirurgien, qui avoient acquis en ce genre de très grandes connoissances, et qui étoient assés amateurs de beaux arts, pour vouloir bien dérober dans la semaine quelques heures de leurs occupations pour faire ces démonstrations[1].

Clodion s'était montré plus généreux encore :

Le sieur Clodion, fameux sculpteur, se proposant de donner à la Société de ses ouvrages pour servir de

1. *Registre cité*, p. 87.

odelles aux jeunes élèves qui travaillent dans la classe la ronde bosse, soit pour les dessiner ou pour mode- d'après eux, il convenoit que la Société, pour témoi- er sa reconnoissance au sieur Clodion, le nommât socié artiste étranger, et qu'elle lui écrivît pour lui faire rt de sa nomination[1].

M. le marquis de Montferrier s'est fait remettre par Clodion, sculpteur, tous les plâtres et modelles dont faisoit présent à la Société, qu'il les feroit partir à dresse pour les remettre à son retour de Paris; il y join- a trois superbes morceaux qu'il a acquis de M. Monot, ılpteur du roy[2].

De tels cadeaux étaient les bienvenus, car les res- urces de la Société, malgré les cotisations des asso- és fondateurs et les subventions officielles, se trou- ient fort limitées. Des dettes avaient été contractées[3]. ur ne pas les augmenter, Fontanel offre d'exercer atuitement ses fonctions de garde (19 avril 1781); cours d'architecture est momentanément suspendu juin 1781); et c'est avec peine que l'on se décide à quérir pour 1000 livres, — occasion très favorable, « une superbe collection de têtes et autres pièces oulées en plâtre à Rome sur ce qu'il y avait de eux d'après l'antique », provenant des héritiers d'un ameux artiste » dont le nom n'a pas été conservé[4]. nouveau trésorier, nommé Rey, réclame le rem- ursement de ses avances[5]; et comme sans doute on ra de la peine à trouver l'argent nécessaire, on pense

. *Registre cité*, p. 34 (séance du 5 octobre 1780).
. *Registre cité*, p. 52 (séance du 31 octobre 1780).
. *Registre cité*, p. 68 (séance du 17 juin 1781) et p. 84 juin 1782).
. *Registre cité*, p. 84 (séance du 18 juin 1782).
. Pendant les deux années 1782 et 1783, la dépense était ntée à 10295 livres 19 sous 10 deniers, tandis que la recette usait seulement 7372 livres.

à faire solliciter l'archevêque de Narbonne, pour qu'il fasse voter une augmentation de subvention par l'assemblée des États de la province[1] : on obtient en effet, grâce à cette haute protection, 2000 livres au lieu de 1000, et les sociétaires Riban, Gourgas et de Montessus vont remercier l'évêque de Montpellier de son intervention utile auprès de l'archevêque de Narbonne[2].

Mais la Société des beaux-arts n'eut pas seulement à se débattre dans des difficultés financières. Elle eut à se préoccuper aussi d'assurer la continuité des classes, malgré le changement de personnel[3]. Ainsi, le 26 novembre 1780, deux professeurs de dessin, Coustou et Viala, se retirent; et l'on nomme directeur de l'école, aux appointements de 1000 livres, un artiste « de réputation connue », le peintre Gamelin, qui résidait à Toulouse[4]. En 1782, l'ouverture des cours, qui devait avoir lieu le 1er octobre, se trouve retardée par l'absence du directeur Gamelin et d'un professeur nommé Borély[5]. On apprend que Gamelin est parti depuis plusieurs jours pour Narbonne, et l'on décide de lui faire des représentations[6], car ces retards sont très préjudiciables aux élèves. Borély à son tour, sur le

1. *Registre cité*, p. 109 (séance du 4 décembre 1783).

2. *Registre cité*, p. 113.

3. Seul, le modèle, Jean Servier, auquel on donnait 25 livres par mois, paraît avoir été plus stable (Archives départementales de l'Hérault, série D).

4. *Registre cité*, p. 54 (séance du 26 novembre 1780). — Né à Carcassonne en 1738, mort en 1803, Gamelin est représenté par différentes œuvres dans les Musées de Bordeaux, de Montpellier, de Perpignan et de Toulouse.

5. Séance du 10 octobre 1782. — La quittance, janvier 1783, de 50 livres pour son dernier mois d'honoraires est signée : Pierre Borrelly (Archives départementales de l'Hérault, série D).

6. Séance du 14 novembre 1782.

oint de partir pour Rome, démissionne le 1er janvier 783; il est remplacé par un premier prix de dessin Toulouse, Lapenne[1], qui ne demeurera professeur ue quelques mois, car il abandonnera son poste en écembre suivant[2].

Entre temps, Gamelin a demandé sa retraite. On a ongé pour le remplacer à un autre peintre toulouin, Joseph Roques, mais comme les prétentions de elui-ci sont supérieures, on ne se décide pas immédiatement, et l'on accepte provisoirement les offres e Vautier, peintre en miniature[3]. En fin de compte, Société traite avec Roques dont les appointements monteront à 2000 livres, à condition qu'il s'engage our une année entière, qu'il fasse un tableau à l'huile ui restera la propriété de la Société et qu'il paie sur s honoraires un professeur suppléant pour le modèle vant[4]. Ce professeur suppléant, un de ses élèves, onnemaison, est agréé, mais deux années à peine se nt écoulées que voici Roques mécontent de son ève qui est remercié : la place sera mise au concours rmi les élèves[5]. Malheureusement, le résultat du ncours est médiocre et insuffisant[6]. Puis de noulles complications surgissent : le directeur Roques ait à se plaindre d'un autre élève, mais il se conduit al avec lui, il est contraint de donner sa démission

1. Séance du 2 janvier 1783. — Gamelin et Lapenne touaient 1600 livres de traitement annuel (Archives départentales de l'Hérault, série D).
2. Séance du 17 décembre 1783.
3. Séance du 4 décembre 1783.
4. Séance du 27 décembre 1783 (*Registre cité*, p. 121).
5. Séance du 27 septembre 1785. — F. Bonnemaison, devenu ecteur de la restauration des tableaux, mort en 1827, a son icle dans Bellier de la Chavignerie.
6. Séance du 11 octobre 1785.

en raison de ses mauvais procédés et part pour Toulouse[1]. On songe à lui donner pour successeur un élève de Vien, nommé Bestieu, qui était resté longtemps à Rome[2]. Bestieu est en effet nommé directeur aux appointements de 800 livres; Bonnemaison réapparaît comme professeur de dessin aux appointements de 500 livres[3]; Charles Durand reçoit 200 livres pour deux leçons par semaine à la classe d'architecture[4]; puis Bonnemaison, trop occupé, prend un suppléant comme professeur d'académie et choisit un élève des cours de la Société, nommé Claude Daumas[5]. Mais ce ne fut pas pour longtemps, la Société ayant cessé d'exister quelques mois après.

Ce ne fut pas cependant faute de s'être donné beaucoup de peine pour réussir. Chaque année avait lieu une distribution solennelle des prix[6], séance publique présidée par un personnage marquant de la ville[7]; et les prix consistaient en médailles d'or et d'argent, à l'effigie du duc de Biron, et ornées au revers d'une Minerve tenant une couronne de lauriers et appuyée

1. Roques (1754-1847) fut le maître d'Ingres; le Musée de Toulouse et des églises de la même ville possèdent des œuvres de lui.

2. Séance du 12 janvier 1786. — Jean Bestieu figure dans l'*Allgem. Künstler-Lexikon* d'Ulr. Thieme.

3. Séance du 30 mars 1786.

4. Séance du 8 avril 1786. — Voir sur Ch. Durand les notices des dictionnaires spéciaux.

5. Séance du 1er octobre 1786.

6. Rehaussée par la présence de musiciens auxquels on distribuait un louis (Archives départementales de l'Hérault, série D).

7. Les présidents furent : en octobre 1780, M. de Saint-Priest, intendant; en janvier 1782, Espagne, éloquent avocat; en décembre 1782, l'abbé de Grainville, vicaire général du diocèse; en décembre 1783, M. d'Aigrefeuille; en décembre 1784, l'abbé Léger, professeur de logique; en janvier 1786, le médecin Lafabrie. Chacun d'eux prononça un discours.

ır des écussons aux armes de la province et de la lle, avec la légende : HONOS ET INCITAMENTUM, et en ɛergue : PRAEMIUM A SOCIETATI ARTIUM MONTPELLIENSI ONCESSUM[1]. On comptait décerner dix prix environ ıaque année : il fallait donc dix médailles, mais d'un ıssage d'une délibération de la Société en date du 5 novembre 1780[2], il résulte que l'on trouvait fort ıère la gravure des coins[3], et que l'on n'osait deman-ɛr au duc de Biron d'en faire les frais, de peur de minuer les bonnes intentions qu'il manifestait.

Nous connaissons les noms des lauréats, et il y a ɛut-être intérêt à les rappeler ici :

ı 1780. — Prix de la classe de ronde bosse : Charles Durand.
Mention élogieuse : Firmin Jac.
Prix de la classe des académies : Armelin.
Mention élogieuse : Coustou fils.
Prix de la classe des principes : Lapalme.
Prix de la classe d'architecture[4] : Astruc.
Prix de la classe du modèle vivant : non décerné.

ı 1781. — Prix de modèle : Touna, Milanais, élève de Gamelin.
Premier accessit : Perrin aîné.
Deuxième accessit : Fabre.
Prix de ronde bosse : Armelin.
Accessit : Perrin cadet.

. *Registre cité*, p. 30 (séance du 19 juillet 1790) et 41 (séance 12 octobre 1780).
. *Registre cité*, p. 58.
. On trouve (Archives départementales de l'Hérault, série D) paiement de 100 livres fait au graveur Olivier en 1781, sans ıte pour cet objet. Est-ce le même que le professeur de ssin mentionné plus haut?
. Le sujet était : un monument en l'honneur du duc de ron.

Prix d'architecture[1] : Charles Durand, élève de Giral.
Accessit : Ferrier, élève de Roussel.
Prix de la salle des académies : tiré au sort entre Paul (qui l'obtient), Montant, et Petitbois dit Carbouleau.
Prix de la salle des principes : Ricard.

En 1782. — Prix du modèle vivant : Blanchard.
Accessit : Fabre.
Prix de la salle de ronde bosse : Izard.
Accessit : Perrin cadet.
Prix d'architecture : Ferrier.
Accessit : Guiraud de Fontfrede.
Prix de la salle des académies : Roussel.
Accessit : Lefèvre.
Prix de la salle des principes : Arnavon.
Accessit : Théliard.

En 1783. — Prix du modèle vivant : Wender fils.
Prix de la salle de ronde bosse : Desmazes.
Accessit : Montant.
Prix d'architecture : Chauvet.
Accessit : Desmazes.
Prix de la salle des académies : D'Artis et Grand [ex æquo].
Prix de la salle des principes : Pacotte.
Accessit : Donnat.

En 1784. — Prix du modèle vivant : non décerné.
Prix de la salle de ronde bosse : Fabrège dit Montan.
Prix d'architecture : Desmazes.
Accessit : Auxillon.
Prix de la salle des académies : Dupuy.
Accessit : Fabre.
Prix de la salle des principes : Crassoux.
Accessit : Daubercourt.

En 1785. — Prix du modèle vivant : non décerné.
Prix de la salle de ronde bosse : non décerné.
Prix d'architecture : Sauvy.
Prix de la salle des académies : Maigrol.

1. Le sujet était : un monument commémoratif de la naissance du Dauphin et des victoires d'Amérique.

Prix de la salle des grandes têtes : Vignaud (de Beaucaire)[1].
Prix de la salle des principes : Louis Tournel.

En 1786, il n'y eut pas de distribution de prix; d'ailleurs on se plaignait du peu d'assiduité des élèves et de leur qualité inférieure. Peut-être aussi songeait-on à une dislocation prochaine de la Société.

A la séance du 19 janvier 1787, la question fut abordée, et le président fit une communication importante. Les États de Languedoc ayant décidé de voter 3000 livres de subvention à l'École (nouvellement créée) des ponts et chaussées de Montpellier, l'École des beaux-arts devait y être réunie, et on songeait dans ce nouvel établissement à développer l'enseignement dont les premiers fondements avaient été jetés, huit ans auparavant, sous les auspices de la Société. Tous les assistants furent d'accord pour accepter la proposition; la confiance des premiers jours les avait sans doute abandonnés. La dissolution suivit.

Peu de jours après, le marquis de Montferrier adressait à chacun des membres fondateurs une lettre de chaude gratitude pour les services rendus à la cause de l'art; ils y trouvèrent la récompense la plus flatteuse de leurs travaux. La plume tomba des mains du secrétaire, — c'était alors Fontanel, — qui signa le dernier sur le registre des délibérations définitivement clos, avec le trésorier Riban.

Nous avons insisté sur l'exposition organisée par la Société en 1779. Son succès engagea les associés à renouveler l'expérience, et nous savons par le registre des délibérations qu'il y en eut d'autres en décembre

1. Il est devenu directeur de l'école de dessin à Nîmes, où il mourut en 1826 (Bellier de la Chavignerie).

1780[1], en décembre 1782[2] et en décembre 1784. Des catalogues de 1780 et de 1782 on n'a pas encore signalé d'exemplaire, mais il ne faut pas désespérer. Quant à celui de 1784, il existe à la bibliothèque de la ville de Montpellier, et M. Maurice Tourneux en a donné la quintessence dans un trop court article de la *Revue de l'Art français*[3]. Nous n'y reviendrons pas. On y retrouve d'ailleurs, comme en 1779, les noms de professeurs et d'anciens élèves de l'École, auxquels on adjoignit, comme aux exhibitions antérieures, une série de peintures, dessins et terres cuites de maîtres appartenant à des époques et à des écoles variées.

*
* *

On n'est pas en droit de déclarer que la tentative a échoué complètement. A vrai dire, l'École des beaux-arts fondée par la Société n'a pas formé de très brillants élèves, car aucun d'eux n'est parvenu à la célébrité. Elle ne se trouvait ni assez riche ni assez bien pourvue. Du moins peut-on affirmer que le mouvement créé autour d'elle n'avait pas été vain et que ces quatre expositions successives, dues à d'intelligentes initiatives, produisirent une salutaire impression.

Une nouvelle Société des beaux-arts a pris naissance à Montpellier sous le règne de Napoléon III.

1. Fontanel était chargé de la rédaction du Catalogue, et il fut décidé que son nom figurerait sur le titre. Le Catalogue était vendu par le portier 12 sols.

2. On accepta cette année-là deux tableaux de chevalet par artiste, ou un seul si les dimensions en étaient trop grandes.

3. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, t. II (1886), p. 266-269.

EXPLICATION
DES
PEINTURES,
SCULPTURES, DESSEINS
ET AUTRES OUVRAGES,
DE MESSIEURS
DE LA SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE MONTPELLIER,

Dont l'exposition a été ordonnée par MM. les Associés Fondateurs.

A MONTPELLIER,

De l'Imprimerie de JEAN-FRANÇOIS PICOT, seul Imprimeur du Roi et de la Société des beaux Arts, Place de l'Intendance.

—

M. DCC. LXXIX.

AVERTISSEMENT.

On a joint aux Ouvrages de MM. les Professeurs plu-eurs Tableaux, Desseins et autres morceaux des grands aîtres, propres à exciter l'émulation des jeunes Eleves ui leur sont confiés, en s'attachant particulièrement aux rtistes qui ont honoré la Patrie.

Chaque morceau est marqué d'un numéro répondant à elui qui est dans le Livre, pour en faciliter la recherche.

EXPLICATION.

Par M. Coustou, Peintre de la Ville, Professeur.

N° 1. Trois dessus de portes, représentans des Bas-reliefs, Vases et Figures antiques.

2. Une esquisse, représentant la *Sainte Trinité*, projettée pour la coupole de l'Hôpital général.

3. *Saint François en contemplation*, sujet de nuit, esquisse.

4. Deux esquisses, l'une, le *Char du Soleil*, et l'autre celui de la *Lune*.

Par M. Journet, Sculpteur de l'Académie Royale de Copenhague, Professeur.

5. *Vulcain*, figure en plâtre, de 2 pieds 1/2 de hauteur. [Morceau de réception de l'auteur.]

6. Une urne en plâtre, forme antique.

7. Un Bas-relief en marbre, représentant *Diogène*.

8. Un Modèle de Tombeau en terre cuite.

9. Le Tombeau d'Homère, esquisse en terre cuite.

Par M. Viala, Professeur.

10. Un Dessein en perspective pour une Décoration de théâtre, en Architecture, où l'auteur a placé différens Ordres.

11. Autre Dessein, représentant une vue intérieure et extérieure du Temple de Diane à Éphèse.

12. Deux Esquisses différentes, au bistre, représentans des intérieurs de Prisons royales.

13. Deux Desseins à l'encre de la Chine, représentans des Mausolées.

Par M. Vanderburch, Professeur.

14. Le Triomphe d'un Souverain d'Asle, monté sur un Éléphant blanc, et suivi de sa Cour.

15. Un petit Tableau camayeu, sujet Chinois.

16. Deux Desseins à la mine de plomb, représentans des *Paysages* ornés d'Architecture.

Par M. Gaussel, Professeur.

17. Un Tableau imitant un bas-relief, en terre cuite.

18. Deux Tableaux représentans différents fruits.

Par M. Giral, Architecte et Pensionnaire des États généraux de la Province de Languedoc, Professeur.

19. Le Dessein du Pont qu'il a fait construire en pierres de taille dans l'un de ses Jardins, composé de six arches, sans aucune pile pour les soutenir.

Par M. Donat, Architecte de la Ville, Professeur.

20. Élévation du Feu d'artifice, exécuté à Sette par ordre des États généraux de la province de Languedoc, au passage de « Monsieur ».

Par M. l'abbé de Montessus, Chanoine de l'Église Cathédrale de Montpellier, Vicaire général du Diocèse de Montauban, Associé Fondateur.

21. Une figure d'*Écorché*; Dessein à la plume.

Par M. Claude-François de Villiers, Associé Fondateur.

22. *L'Enlèvement de Déjanire*, Tableau en pastel.

Par M. Riban, Associé Fondateur.

23. Un Cadre contenant plusieurs Mignatures.

24. Le Portrait d'une *Dame Angloise*, à l'encre de la Chine, fait d'après une seule vue.

Par M. Vien, Chevalier de l'Ordre du Roi, Directeur de l'Académie de France à Rome, Originaire de Montpellier.

25. La *Tête d'un Vieillard*, étude pour son Tableau de Loth.

Par Madame Vien, de l'Académie Royale.

26. Un Tableau de Fleurs, peint à gouache. (Du Cabinet de M. Sanilhac.)

[Ce tableau a déjà été exposé au Sallon du Louvre.]

Par M. Raoux, Peintre du Roi, Originaire de cette Ville.

27. Le Portrait d'une *Jeune femme soutenant un rideau.*

28. Le Portrait de M. Viala, père du Professeur.

29. *Une fille cherchant ses puces.*

30. *Une Charité Romaine.*

Par Mademoiselle Viala, fille du Professeur.

31. La copie en mignature du Portrait de son *Aïeul*, rapporté ci-dessus, sous le nº 28.

Par François Detroy, Peintre du Roi.

32. Son Portrait peint par lui-même.

33. Le Portrait de sa femme.

Par Jean-François Detroy, Chevalier de l'Ordre du Roi, ancien Directeur de l'Académie de France à Rome, où il est mort en 1752.

34. *Bachus et Ariane.*

[Tableau donné à la Société des Beaux-Arts de cette Ville, par M. le Vicomte de Saint-Priest, Intendant de Languedoc, Associé Fondateur et Président.]

35. Le Portrait de cet Artiste peint par lui-même.

36. Un petit tableau d'Histoire.

Par Pierre Puget, Sculpteur, Peintre et Architecte.

37. *Notre Seigneur présenté au Peuple par Pilate.* (Du Cabinet de M. Gourgas, Négociant, Associé Fondateur.)

Par M. François Cazanove, Peintre du Roi.

38. *Une Halte de Chasse.*

Par M. Louterbourg, Peintre du Roi.

39. *Un Berger assis gardant son troupeau, ayant un chien à son côté.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

40. *Un autre Berger gardant aussi son troupeau et caressant un mouton.* (Du Cabinet de M. Gourgas.)

41. Même sujet, faisant pendant au Tableau ci-dessus. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par Jean-Baptiste Huet, Peintre du Roi.

42. *Une Bergerie où l'on voit deux jeunes femmes gardant leurs troupeaux et conversant ensemble.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Jean-Baptiste Oudry, Peintre du Roi.

43. Deux Tableaux représentans différents *Gibiers et Fruits.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

44. Deux petits Tableaux représentans, l'un la *Fable du Renard et du Coq*, l'autre celle du *Renard et du Chat.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Pierre, Chevalier de l'Ordre du Roi et son premier Peintre.

45. *La Résurrection de Lazare*, dessein au bistre, rehaussé de blanc.

46. *Vénus ordonne à Vulcain de forger des armes pour Énée*, Dessein au bistre et à l'encre de la Chine.

ar M. DUPLESSIS, Peintre du Roi.

47. Portrait de M. Fontanel, Garde des Desseins de la Société des Beaux Arts de Montpellier.

ar M. Joseph VERNET, Peintre du Roi.

48. *Une Marine* où l'on voit plusieurs Soldats Romains faisant la conversation. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

ar M. François VERNET, frère du précédent Artiste.

49. Un paysage où l'on voit des *Laveuses*.

50. Pendant au précédent Tableau.

ar M. OLIVIER, Peintre du Roi.

51. *L'entrée d'un Jardin*, où l'on voit une Dame conduite par un Cavalier, se disposant à la promenade, et plusieurs Amants assis sur le gazon.

ar M. MACHY, Peintre du Roi.

52. Un morceau d'Architecture, représentant un *Palais romain et quelques restes d'antiquités*.

ar M. BARDIN, Peintre du Roi.

53. *Andromaque pleurant sur l'urne d'Hector, ayant à ses côtés le jeune Astianax*.

ar Charles LEBRUN, Peintre du Roi.

54. Un Tableau représentant *notre Seigneur*.

ar M. LEPRINCE, Peintre du Roi.

55. Un Tableau connu sous le nom du *Moineau retrouvé*.

56. Les *Bergers Russes*, pendant au précédent Tableau. (Ces deux Tableaux sont du Cabinet de M. Boudet, Négociant, Associé Fondateur.)

57. *Une jeune femme assise chante et s'accompagne de la guitare*. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

ır Laurent de LA HIRE, Peintre du Roi.

58. *Œthra enseignant à son fils Thésée où étoient cachées les armes de son père*.

Par M. Dumont le Romain, Peintre du Roi et ancien Professeur de l'Académie de France à Rome.

59. *Trois Anges viennent visiter Habraham qui se prosterne devant eux.*

Par M. Honoré Fragonard, Peintre du Roi.

60. *Un jeune Amour tenant une Marotte.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

61. Un Dessein au bistre, représentant *le Triomphe du premier Prince d'Orange.* (Du même Cabinet.)

Par Madame Fragonard.

62. Le Portrait d'une petite Fille, en Mignature. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par M. Robert, Peintre du Roi.

63. Deux Intérieurs d'un Temple et d'une Hôtellerie. (Du Cabinet de M. Boudet.)

64. Deux Desseins à la plume et au bistre, ornés de Figures.

Par Vatteau, Peintre du Roi.

65. *Un Pierrot assis, pinçant de la Guitare.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Santerre, Peintre du Roi.

66. *Vénus endormie et surprise par un Satyre.* (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. Beaufort, Peintre du Roi.

67. *Diane aux bains, accompagnée de ses Nymphes, est surprise par Actéon qu'elle métamorphose en Cerf.*

Par Carles Vanloo, Peintre du Roi.

68. Huit Académies, sous le même numéro.

Par M. Bonieu, Peintre du Roi.

69. La Tête d'une *Jeune femme échevelée.*

70. Le Portrait de sa *Petite fille en négligé.*

Par M. Clérisseau, Peintre du Roi.

71. *Un Arc de Triomphe antique*, à côté duquel on voit des Bains romains. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

72. Les ruines d'un ancien Temple à moitié découvert.

73. Débris d'antiquités, où l'on aperçoit un Tombeau.

r Colin de Vermont, Peintre du Roi.

74. *La Présentation de la Vierge au Temple;* esquisse.

r Nicolas Mignard, Peintre du Roi.

75. Un Dessein au bistre, rehaussé de blanc, pour l'un des Tableaux placés à la Chartreuse de Grenoble, représentant les différens supplices que souffrirent les Religieux de cet Ordre dans la Calabre, sous le règne d'Henri VIII, Roi d'Angleterre. (Du Cabinet de M. Boudet.)

76. *Les Amants de Tolède*, Dessein au bistre. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

77. Une *Tête de saint Joseph* pour l'étude du Tableau de la Chapelle de MM. Deydé, en l'Église cathédrale de Saint-Pierre.

78. *Une Tête de Vierge.*

79. *La Sainte Face.*

r Subleyras, Peintre du Roi.

80. Le Portrait d'un *Religieux Augustin.*

r M. Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi.

81. La *Tête d'une jeune fille*, exprimant l'admiration et le désir. (Tableau appartenant à M. Fontanel, à qui l'Auteur l'a envoyé.)

82. *Un petit Savoyard.* (Du Cabinet de M. l'Abbé de Montessus.)

82 *bis. Trois petits Enfans surpris par leur mère.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

r Joseph Cades, Peintre de l'Académie de Rome.

83. *Lucrèce, Dame Romaine, mourante entre les bras de son père et de son mari, pendant que Brutus, tenant le poignard dont elle s'est frappée, fait serment de venger sa mort.*

84. *Une Tête de Furie.*

85. Un Dessein aux trois crayons, représentant *Achille sous sa tente, chantant sur sa Lyre, avec Patrocle, les louanges des Dieux, et surpris par Ulisse.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

r M. Moitte, Graveur du Roi.

86. Le Dessein fait d'après le Tableau de François

Boucher, Peintre du Roi, pour la Gravure de l'Es tampe, connue sous le nom de Vénus sur les eaux (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. Martenasie, Graveur du Roi.

87. Le Dessein fait d'après le tableau de Jean-Baptist Greuze, Peintre du Roi, pour la Gravure de l'Es tampe, connue sous le nom du *Père de famille*. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. Lemonier, Pensionnaire du Roi, à Rome.

88. Un Dessein à l'encre de la Chine, représentant la première *Cérémonie des Vestales*, auxquelles on fai soit porter, autour du Temple, la Statue de Vesta.

89. *Une jeune Vestale prête à offrir un Sacrifice aux pieds de la même Statue;* Dessein.

Par M. François Vernet.

90. *Une Marine* par un temps calme.

91. Pendant au précédent Tableau représentant *une tempête.*

Par M. ***.

92. Deux têtes d'Enfans, d'après M. Jean-Baptiste Greuze.

Par Grimoud.

93. Le Portrait d'un *Guerrier cuirassé, armé d'une hallebarde.*

94. *Un jeune homme sous l'habit de Pèlerin.*

Par Lantara.

95. *Un Paysage au coucher du soleil.*

96. *Le Matin*, faisant pendant au précédent Tableau (Du Cabinet de M. Gourgas.)

97. Un Dessein à deux crayons, sur papier bleu, représentant un *Orage*.

98. Autre Dessein faisant pendant au précédent.

99. Un autre Dessein représentant *le Lever du Soleil.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Van Ostade.

100. Un Tableau, forme ovale, sujet flamand. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

101. Le pendant au précédent Tableau. (Du même Cabinet.)

'après Bon Bologne, Peintre du Roi.

102. *Louis XIV enfant, donnant le cordon bleu à son frère.*

103. Une mignature, par le même Auteur; *Louis XIV enfant, et Monsieur, sous la figure de l'Enfant Jésus et de saint Jean.*

ar Van Kessel.

104. Deux Tableaux représentans plusieurs *Poissons et autres Animaux aquatiques.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

105. Un autre Tableau représentant *Différens poissons.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

ar M. de La Rue, sculpteur.

106. Un dessein lavé à l'encre de la Chine, représentant *saint Jérôme en oraison.*

ar M. Jean Pillement.

107. *Un Berger appuyé, se reposant sur un bâton*, dessiné à la pierre noire.

108. *Une Bergère* faisant pendant au précédent Dessein.

109. Deux petits Desseins à la pierre noire, représentans des *Paysages*, ornés de Figures.

ar François Locatelly, Peintre Romain.

110. *Un Paysage*, sur le devant duquel sont trois Figures de Pêcheurs.

111. Le pendant au précédent Tableau.

ar M. Sauvage, Peintre.

112. Deux Bas-reliefs imitant la terre cuite, représentans des *Jeux d'Enfans.*

après Eustache Lesueur.

113. *L'Héroïque assurance d'Alexandre*, prenant le breuvage préparé par Philippe son Médecin, après lui avoir donné à lire la Lettre par laquelle Parménion l'avertissoit de s'en défier.

r M. David, Peintre et Professeur de l'Académie de Marseille.

114. *Un Paysage*, dessein à la plume.

115. Pendant au précédent Dessein.

Par Corneille Bloemaert, Peintre.

116. Un dessein au bistre, rehaussé de blanc, représen-tant *l'Assemblée des Dieux dans l'Olympe*.

Par M. Hue, Peintre.

117. *Un Paysage où l'on voit des Bergers assis, gardan leurs Troupeaux.*

118. Le pendant au précédent Tableau.

Par Paul Bril.

119. Un *Paysage* peint sur cuivre, orné de fabriques (Du Cabinet de M. Gourgas.)

120. Le pendant au précédent Tableau.

Par L. D'Hont.

121. Un Tableau représentant un *Choc de Cavalerie.*

122. Le pendant au précédent Tableau, sur le devant est un *Carosse attelé de quatre chevaux*. (Ces deu Tableaux sont du Cabinet de M. le Vicomte de Saint Priest.)

Par Van Blom.

123. Un Tableau d'*Animaux* peint sur bois. (Du Cabi-net de M. Boudet.)

Par Van Goyen.

124. *Un Paysage sur le bord d'une rivière*, peint su bois. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.

Par Charles Dekre.

125. *Un autre Paysage* sur bois. (Du Cabinet de M. l Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. le Chevalier Raynols, Peintre Anglais.

126. *Une Tête de Fille*, exprimant l'admiration.

127. Le pendant au précédant Tableau. (Du Cabinet d M. Gourgas.)

Par M. Jean Palmiery, de l'Académie de Parme.

128. Un Dessein au bistre, où l'on voit un *Berger s reposant au pied d'un Arbre.*

129. Le pendant au précédent Dessein. (Du Cabinet d M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Raymond Lafage.

130. *Moïse fait ensevelir les morts,* Dessein à la plume. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Charles Parrocel, Peintre du Roi, ancien Professeur de l'Académie.

131. *Un Combat de plusieurs Cavaliers*, Dessein à la sanguine. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par B.-C. Riddelerbosck, Peintre Flamand.

132. *La vue d'une partie de Campo Vaccini*, d'où l'on découvre les restes du Temple de la Paix.

133. *Vue des restes du Colisée*, en venant du côté de l'Arc de Tite.

Par Charles Lozy, Peintre Romain.

134. *Une Vierge avec l'Enfant Jésus.*

Par M. ***.

135. Deux petits paysages à gouache.

Par M. Michau.

136. Un paysage sur cuivre, représentant deux *Voyageurs.*

137. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Étienne Hemesker.

138. Un petit Tableau flamand sur bois, où l'on voit trois figures, disant la bénédicité.

139. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par C. Breydel.

140. Un Tableau représentant un *Choc de Cavalerie.*

141. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par Patel.

142. *Une halte de Cavalerie.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Niort.

143. Un Tableau sur cuivre, représentant une *Bataille.*

144. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Rapozzy, Peintre Romain.

145. *Un petit Amour vendant des Chansons.*

146. *Une petite fille qui fait danser son chien.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Prunier.

147. Un Paysage, sur le devant duquel on voit un *Berger gardant son Troupeau.*
148. Pendant au précédent Tableau.

Par Bartholomé.

149. *Une Vierge tenant l'Enfant Jésus.*

Par M. ***.

150. Un Paysage, *Soleil levant.*
151. Pendant au précédent Tableau.

Par M. Frédéric Moucheron.

152. Un Dessein à la plume et au bistre.

Par M. Perignon.

153. *Un clair de lune*, sur le devant duquel on voit un chariot et plusieurs figures, peint à gouache. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. ***.

154. Le Portrait en mignature d'une Actrice de province.

Par Mademoiselle Lusurier.

155. Copie du Tableau de M. Fragonnard, appartenant à M. le Vicomte de Saint-Priest, représentant *l'Amour.*

Par M. Hornebec, Peintre Suédois.

156. Plusieurs Mignatures sous le même numéro.

Par M. Rabillon, Peintre.

157. *Le Portrait de M. le Vicomte de Saint-Priest*, Intendant de Languedoc, Président de la Société des beaux-arts de Montpellier.
158. *La Tête d'un jeune Garçon.*
159. *La Tête d'une jeune Fille*, faisant pendant au Tableau ci-dessus. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Millon.

160. *Une femme présente ses Enfans à son mari, qui est adonné à l'ivrognerie;* l'attitude et les gestes du mari

annonce que son État d'ivresse le rend insensible à cette douce remontrance. (Copie faite d'après le Tableau Original de M. Jean-Baptiste Greuze.)

161. *Deux Têtes d'Enfans* copiées d'après M. J.-B. Greuze.

ar M. ***.

162. *Une petite fille en chemise, tenant son chien entre ses bras*, copiée d'après le Tableau fait par M. Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi, pour M. le duc de Choiseul.

163. *La malédiction paternelle*, copiée d'après le Tableau de M. Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi.

ar Jacques Jordan.

164. *Une Figure grotesque tenant un Chat.*

ar le Gessy, Élève du Guide.

165. *Un Patriarche.*

ar François Boucher, Peintre du Roi.

166. *Deux Enfans*, Dessein aux trois crayons.

ar Fontenay.

167. *Deux bouquets de fleurs dans des caraffes.*

ar M. Latour, Peintre du Roi.

168. *Le Portrait de M. le Comte de Ferrières.*

ar C. Vertin.

169. Le buste d'une femme.

ar Rimbrans Varins[1].

170. *Un Philosophe assis devant une table tenant ses Lunettes.*

anière de Gerardow.

171. *Une Tête de vieille.*

ar un Maître inconnu.

172. Le Portrait d'un homme vêtu de verd, portant une écharpe rouge.

173. *Un Vieillard écrivant sur un livre.* (Du Cabinet de M. Gourgas.)

1. *Lisez* : Rembrandt Van Rijn.

Par M. Moreau.

174. *Un Paysage au soleil couchant.*

175. Pendant au précédent Tableau.

Par M. de Boissieu, Trésorier de France à Lyon.

176. *Un marché de Village*, Dessein lavé en couleu (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par M. Kémery.

177. *Deux Paysages.*

Par M. Houdon, Sculpteur du Roi.

178. Le buste de *Molière.*

[Ce morceau a été donné par l'Auteur à la Société de beaux Arts de la Ville de Montpellier.]

179. *Voltaire.*

180. Le Buste de *Jean-Jacques Rousseau.*

181. *Mlle Arnaud, de l'Académie Royale de Musiqu dans le rôle d'Iphigénie.*

182. *Le chevalier Gluck.*

183. *Le Docteur Francklin.*

184. *La Tête d'un petit Enfant.*

185. Une autre *Tête d'Enfant.*

186. Médaillon représentant une *Tête de Minerve.*

187. *La petite Lise, sous l'emblème de l'innocence.*

Par M. Jullien, Sculpteur du Roi.

188. *Un Gladiateur mourant;* modèle original en terr cuite, de trois pieds de proportion.

[Morceau de réception de l'Auteur, envoyé à M. Fon tanel.]

Par M. Houdon, Sculpteur du Roi.

189. Bas-relief en terre cuite, représentant des *Satyre et Enfans.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint Priest.)

Par Porbus.

190. Un Portrait peint sur bois.

Par M. de La Croix, Élève de M. Vernet, Peintre du Ro

191. *Une Marine* par un temps de brune.

Par P. Puget, Peintre, Sculpteur et Architecte.

192. Une Académie au crayon.

ar Bouchardon, Sculpteur du Roi.

193. *Une Tête d'Enfant*, Dessein à la sanguine.

ar M. de Largillière.

194. Une Académie au crayon.

ar M. Sauvan, Peintre, résident à Avignon.

195. Une Académie au crayon.

ar M. Joseph Cades, Peintre Romain.

196. *Une Sainte Famille*, Dessein à la pierre noire.

ar Joseph Parocel, Peintre du Roi.

197. Deux Desseins de *Soldats et Cavaliers*, à la sanguine.

ar Matoise[1], Peintre du Roi, et ci-devant Directeur de son Académie à Rome.

198. *Notre Seigneur baptisé par saint Jean*.

199. Pendant au précédent Dessein.

r Le Moine, Peintre du Roi.

200. Plusieurs Académies sous les mêmes numéros.

GRAVURES.

r M. Gaillaud, Graveur.

201. L'Estampe d'après le Tableau de M. Greuze, connu sous le nom de *la Malédiction paternelle*.

r M. Ingouf.

202. Portrait de *J.-J. Rousseau*, d'après le Buste.

r Durameau.

:03. *Un Enfant;* Dessein à la pierre noire, rehaussé de blanc.

r M. Janinet.

04. Plusieurs Gravures sous le même numéro, imitant les Desseins à la Gouache.

Plusieurs objets sans Numéros, survenus après l'impression du Catalogue.

. *Lisez :* Natoire.

LES VISITES

DU MONUMENT

DE LA

PLACE DES VICTOIRES

(1687-1788)

Par M. Alexandre Tuetey.

Lorsque François d'Aubusson, duc de la Feuillad maréchal de France, eut fait ériger sur la place de Victoires le groupe de bronze doré représentan *Louis XIV couronné par la Victoire*, groupe qui fu solennellement inauguré le 26 mars 1686, il se préoc cupa d'assurer la conservation indéfinie de ce monu ment qui devait perpétuer le souvenir glorieux de so souverain. Par contrat passé le 29 juin 1687 devan Moufle et Lauverdy, notaires au Châtelet, portan donation et substitution de ses terres en faveur d Louis d'Aubusson, son fils unique, contrat qui fu confirmé par lettres patentes de juillet 1687, il lu imposa l'obligation, ainsi qu'à ses descendants, d faire redorer tous les vingt-cinq ans la statue et d'en tretenir le groupe de la statue en bronze, le piédesta de marbre, les quatre Esclaves aux coins du monu ment, les bas-reliefs, inscriptions, les quatre groupe de colonnes de marbre, ornés chacun de six bas reliefs de bronze représentant les grandes actions d

i. De plus, pour être plus sûr que ses volontés raient scrupuleusement observées, le duc de la euillade voulut y associer le prévôt des marchands les échevins de la ville de Paris, et l'article XI du ntrat du 29 juin 1687 stipulait ce qui suit :

Et afin que lesdits ouvrages soient conservez avec plus soin, ledit seigneur donateur désire et demande que cinq ans en cinq ans, le cinquième du mois de sepmbre, fête de saint Victorin, jour de la naissance du oi ou le lendemain, où ledit jour 5 septembre tombe en dimanche ou jour de fète, lesdits ouvrages soient vus visités par mesdits sieurs les prévôt des marchands et hevins de cette Ville de Paris, à la diligence de M. le ocureur du Roi et de ladite Ville, qui, quinzaine auparant, prendra la peine d'avertir ou faire avertir... ledit igneur donataire ou celui des substitués qui jouira pour rs desdites terres et seigneuries, pour se trouver à ladite site, à laquelle seront appellez deux experts qui seront mmez par mesdits sieurs les prévôt des marchands et hevins, et sera dressé procès-verbal de ladite visite et s réparations qui seront à faire auxdits ouvrages, dont ra délivré une expédition audit donataire ou substitué, i sera contraint de faire faire incessamment lesdites parations et de payer les experts qui en auront fait les vis, et en cas de négligence par ledit donataire ou subsué de payer lesdits experts, ou de faire faire ou payer dites réparations, mesdits sieurs prévôt des marchands échevins pourront faire avancer les deniers à ce nécesres... Desquelles visites la première sera faite le 5 sepnbre prochain et sera en icelle fait procès-verbal de stat, nombre et qualité de tous lesdits ouvrages, dont minute sera mise au greffe de ladite Ville, pour estre dits ouvrages recollez sur ledit procès-verbal dans ntes les visites qui seront faites ensuite à perpétuité.

La première visite de la Municipalité, qui eut lieu 5 septembre 1687, et dont le procès-verbal a été séré *in extenso* dans les Registres du Bureau de la

Ville, est la constatation officielle de l'état du monu
ment, qui est décrit minutieusement dans toutes se
parties; comme Piganiol de la Force dans sa *Des*
cription de Paris lui consacre de longs développe
ments et reproduit même le texte des inscriptions,
n'y a pas lieu de s'y arrêter.

La seconde visite fut effectuée le 5 septembre 169
les deux experts Jean Beausire, juré du roi pour le
œuvres de la Ville, et Charles Hébert, professeu
royal de mathématiques en l'Université de Paris, cons
tatèrent que la statue du roi avec les esclaves et attri
buts se trouvait en bon état, mais que la plupart de
bas-reliefs n'étaient pas encore posés. Ils remar
quèrent également que plusieurs chardons et pointe
de fer au pourtour de la balustrade pour empêche
l'accès de l'enceinte du monument avaient été arra
chés et brisés par les vagabonds, qui avaient égale
ment réussi à forcer les barres de fer de l'enceint
du groupe des colonnes au coin de la rue d'Aubus
son et à arracher plusieurs pointes.

Le procès-verbal du 5 septembre 1692[1] ne nou
donne pas seulement l'état de conservation du monu
ment, mais encore il entre dans d'intéressants détail
sur la formation de la place des Victoires, conformé
ment au plan de Mansart, et montre le souci à ce
égard de l'édilité parisienne qui veillait avec un soi
jaloux à ce que rien ne vînt rompre la régularité de
constructions. On sait que l'hôtel de la Ferté-Senne
terre, acheté par le maréchal de la Feuillade, qui e
avait généreusement abandonné une partie lors de l
formation de la place, devait, malgré ce retranche

1. Archives nationales, H 1923.

ıent, comporter une façade en saillie sur la place, ce ui était d'un fâcheux effet au point de vue esthétique, ıais, après la mort du maréchal, le 18 septembre 1691, n décida de revenir à la forme circulaire adoptée par [ansart; c'est ce qu'établit le procès-verbal du 5 sep- mbre 1692 :

Nous avons trouvé, disent les experts, que les bâtimens s deux costez de ladite place sont entièrement faits et evés sur leur plan circulaire, le premier fait par la Ville l'autre opposé, du costé de la rue des Petits-Pères, par u monseigneur le duc de la Feuillade, la face de l'hô- l de feu mondit seigneur duc estant au devant de ladite atue ayant esté avancée de trente pieds ou environ sur dite place et en ligne droite, au lieu que suivant le plan réé par le Roy, ladite place en ses trois faces contiguës voit estre d'un cercle parfait, mais depuis la mort dudit igneur duc, il a esté arresté que ladite façade seroit tirée, et au lieu d'estre rétablie comme elle est à présent r une ligne droite, elle sera continuée en ligne circu- ire de pareille ordonnance et scimetrie que les deux tres costez de ladite place et à pareille distance du ntre, et les faces opposées des hostels de Pomponne et ımbouillet aux deux encoigneures de la rue des Fossez r ladite place ont esté restablies par ladite Ville et ren- es de scimetrie l'une à l'autre.

Lors de la visite qui fut faite le 6 juin 1733 par Jean ausire, architecte ordinaire du roi et de son Aca- mie, maître général et inspecteur des bâtiments de Ville, et Jean-Baptiste Loir, désigné d'office, les ux experts ayant examiné le groupe de la statue destre de Louis XIV en toutes ses parties, consta- ent que l'or se noircissait et se tachait en quelques droits, particulièrement dans les parties plates et ncaves, les plus exposées à la pluie et les plus proches

du rez-de-chaussée, ce qui néanmoins causait très pe de difformité par rapport à l'ensemble, dont le cou d'œil était encore brillant, et furent d'avis que ces par ties, dont l'or était un peu altéré, pouvaient reste dans le même état jusqu'à ce que l'on jugeât néces saire de renouveler toute la dorure, mais estimèren « qu'il seroit avantageux pour la conservation de l dorure de la figure pédestre, attributs et dépendances de faire nettoyer au moins deux fois l'année la pous sière que les eaux pluviales y attachent et qui con tribuent beaucoup à gâter et noircir l'or, ce qui ren droit le coup d'œil plus agréable ».

Au dire des experts, la balustrade en fer avait besoi de quelques réparations, pour empêcher sa dégrada tion; il y avait lieu de remplacer nombre de chardon brisés, ainsi que les bornes extérieures de la grille pour la plupart brisées et détruites probablement pa le passage des voitures.

Non contents de vérifier l'état du monument, le architectes firent porter leur examen sur la façade ci culaire des maisons formant le pourtour de la plac et servant de cadre à la statue de Louis XIV; ils trou vèrent qu'il n'y avait aucun changement et que l symétrie n'en avait point été dérangée, à part la façad de la maison formant l'encoignure de la rue du Peti Reposoir, dont les fondations s'étaient affaissées d longue date, ce qui avait occasionné quelques ouve tures de joints aux plates-bandes et soubassemen des croisées.

En outre, ils déclarèrent avoir « remarqué qu M. l'archevêque de Cambrai avait fait mettre se armes au-dessus de la porte d'entrée de son hôte faisant l'encoignure de la rue du Fossé-Montmartre

suivant la permission qu'il en avait obtenue dès l'année 1725 :

Plus nous avons aussy remarqué qu'il a été fait un balcon au premier étage de la maison de M. de Clairambault, faisant l'autre encoignure de ladite rue, de simetrie à celuy de l'hôtel de Cambray, suivant la permission qu'il en a obtenue de la Ville en 1731.

Plus remarqué au pourtour de ladite façade qu'il manque plusieurs balcons au dessus des arcades au devant des croisées du grand étage et qu'il conviendroit y en mettre pour rendre la simetrie plus parfaite, y en ayant en la plus grande partie des maisons qui composent ladite place.

Plus remarqué qu'il manque vingt-six bornes d'accompagnement au devant des trumeaux des arcades de ladite place, pourquoy nous estimons qu'il seroit à propos d'exciter les propriétaires desdites maisons où il en manque d'en faire mettre, tant pour leur conservation que pour la simétrie de ladite place.

La minutie de ces observations montre à quel point l'édilité parisienne se préoccupait des moindres détails de nature à compléter l'ensemble de la décoration de la place des Victoires.

Le procès-verbal de la visite suivante, qui eut lieu le 8 août 1738 par les soins de Jean-Baptiste-Augustin Beausire, architecte du roi et de son Académie, et de Jean Fauvel de Villiers, expert nommé d'office, fit des constatations identiques en ce qui concerne la dorure du monument, qui se tachait et noircissait de plus en plus, et conclut au nettoyage de la statue, ainsi que des bronzes et marbres qui étaient remplis d'ordure et de poussière. Relativement à la grille, il faut croire que l'on n'avait tenu aucun compte des observations présentées en 1733, car les experts reconnurent

que nombre de chardons, flammes en pointes étaient brisés, et déclarèrent qu'il fallait bien nettoyer cette grille, puis la peindre en noir à l'huile pour éviter sa ruine totale.

A partir de cette époque, les visites s'espacent de plus en plus et se font non plus tous les cinq ans, comme dans le principe, mais tous les sept ans et même huit ou neuf ans. Beausire et Michel Tanevot, qui furent chargés de procéder à la visite du 28 juillet 1750, trouvèrent plusieurs grandes cassures aux Esclaves et constatèrent une fois de plus que la dorure du groupe principal se noircissait et se tachait en plusieurs endroits, mais estimèrent néanmoins qu'elle pouvait encore être conservée quelques années. Il est à noter que depuis l'inauguration du monument en 1686 la dorure de la statue qui, d'après l'une des clauses du contrat du 29 juin 1687, devait être renouvelée tous les vingt-cinq ans, ne le fut pas une seule fois, quoique le procureur du roi et de la Ville en eût fait la remarque, notamment en 1733; aussi les intempéries auxquelles le groupe fut exposé pendant trois quarts de siècle ne purent qu'aggraver la situation.

Les architectes du roi et de l'Académie, Pierre-Louis Moreau et Charles-Pierre Coustou, qui reçurent la mission de procéder à la visite du 10 juin 1766[1] tout en reconnaissant le bon état du groupe, des attributs et ornements, qui avaient été bien nettoyés et frottés avec de l'huile, ne purent que faire des réserves au sujet de la dorure du monument et s'expriment en ces termes :

Nous avons ensuite examiné la dorure dudit monument

1. Archives nationales, H 1947.

et remarqué que le groupe principal, qui a été doré en entier, est taché et noirci en beaucoup d'endroits, et que plusieurs parties sont enlevées, que presque toute la dorure des attributs est anéantie et plusieurs parties qui avoient été dorées pour produire des effets nécessaires n'existant plus, il en résulte un préjudice notable, sur quoy notre avis est qu'il conviendroit de redorer en entier ledit groupe et surtout les ornements et les parties des attributs qui l'ont été, pour remettre le tout dans le même état qu'il étoit lors du procès-verbal de réception fait le 5 septembre 1687, et satisfaire à l'article 7 du contrat de donation et de substitution susdaté, mais ayant remarqué que la place entière est remplie de pierres et matériaux qui occasionnent un embarras continuel et beaucoup de poussière et que lesdits matériaux étant destinés pour les bâtiments du Palais-Royal, cet inconvénient doit encore durer plusieurs années pendant lesquelles il seroit impossible de faire cet ouvrage avec succès, nous estimons qu'il peut être différé jusques après la prochaine visite.

Lors de la visite suivante, qui eut lieu le 16 juillet 1772[1], les architectes experts Pierre-Louis Moreau et son confrère Joseph Peyre, de l'Académie royale d'architecture, ne trouvèrent rien à redire à l'ensemble du monument, les travaux essentiels à sa solidité et à sa conservation ayant été exécutés; toutefois, ils jugèrent nécessaire de restaurer les marbres du piédestal disjoints et fracturés en maints endroits et, de plus, ils crurent devoir appeler de nouveau l'attention sur la dorure du groupe principal qui laissait de plus en plus à désirer :

Ayant examiné la dorure dudit monument, disent les experts, nous avons remarqué que le groupe principal, qui a été doré en entier, est taché et noircy en beaucoup d'endroits, que plusieurs parties sont enlevées, et que

1. Archives nationales, H 1950².

presque toute la dorure des attributs est anéantie, qu'ainsi plusieurs parties qui avoient été dorées pour produire des effets nécessaires ne l'étant plus, il en résulte un préjudice notable et qu'il conviendroit redorer en entier ledit groupe, les ornemens et les parties des attributs qui l'ont été pour remettre le tout dans un état conforme à l'article 7 du contrat de donation et substitution susdaté; sur quoi, considérant que la dorure du groupe principal est moins endommagée que celle des parties accessoires, parce qu'elle est moins exposée au frottement, que d'ailleurs on peut mettre en considération l'inconvénient des nouveaux aprêts, par lesquels le travail de ce groupe pouvoit être altéré, tandis qu'un grand nombre d'artistes et de personnes de goût préféreraient de laisser reprendre au bronze sa couleur naturelle par l'anéantissement des dorures, ce qui mettroit le travail du modèle et de la ciselure dans un plus grand jour, et considérant aussi l'objet de la grande dépense qui seroit nécessaire pour le renouvellement entier de ces dorures, nous estimons, autant que la force des conditions dudit contrat peut le permettre, que la dorure du groupe peut être encore différée, mais qu'il conviendroit renouveller entièrement celle de tous les accessoires, attributs et ornements autour du piédestal.

On peut voir par l'avis que donnent ici les experts que nombre d'artistes, trouvant la dorure éclatante de la statue de mauvais goût, n'étaient pas éloignés de désirer que le bronze reprît sa couleur naturelle. En outre, la principale et l'on peut dire la véritable raison qui avait différé de jour en jour l'opération du renouvellement de la dorure, imposée aux héritiers du maréchal de la Feuillade par le contrat du 29 juin 1687, c'est que ce travail devait entraîner une dépense considérable que les héritiers ne se souciaient nullement de prendre à leur charge; aussi cherchèrent-ils à s'en faire exonérer; des lettres patentes obtenues en avril 1776 par le vicomte d'Aubusson, lettres enregistrées

au Parlement le 22 avril suivant, dispensèrent à tout jamais ce représentant de la famille et ceux qui seraient appelés à la substitution de l'obligation de faire redorer ce groupe, ses ornements et accessoires; conséquemment, lors de la visite du 29 juillet 1777[1], les experts Pierre-Louis Moreau et Louis Corbet ne purent qu'en prendre acte et, tout en constatant que la dorure était fort terne et altérée sur plusieurs parties, déclarèrent que l'on devait seulement procéder à un nettoyage.

La visite suivante fut faite le 23 janvier 1783[2] par les soins de Pierre-Louis Moreau, assisté de Célestin-Joseph Happe, architecte désigné d'office. Ces experts reconnurent que les ouvrages dont la nécessité avait été exposée par les rapports précédents avaient été exécutés avec une solidité telle qu'ils se trouvaient encore en leur entier, mais que le nettoiement des sculptures et ornements n'avait pas été fait avec assez de soin et qu'il devait être enjoint d'y procéder, de même qu'il fallait se borner à laver et nettoyer le groupe, puisqu'il n'y avait plus obligation de le redorer. En dernier lieu, les mêmes architectes jugèrent à propos de faire observer que les marchandes de marrons et autres qui avaient leurs étalages autour de la grille faisaient du feu dont la fumée pouvait endommager les marbres, attributs et ornements.

La dernière visite du monument de la place des Victoires par l'Échevinage parisien eut lieu le 22 octobre 1788, à la veille de la Révolution. Comme le groupe de Louis XIV couronné par la Victoire fut renversé à la suite du 10 août et envoyé à la fonte et qu'il ne

1. Archives nationales, H 1952².
2. Archives nationales, H 1954.

subsiste plus de ce fastueux monument que les quatre Esclaves qui se trouvaient aux angles du piédestal et qui décorent aujourd'hui la façade de l'Hôtel des Invalides, et les six bas-reliefs du piédestal qui, après avoir été recueillis au Musée des Monuments français, ont trouvé place au Musée du Louvre, nous avons pensé qu'il serait particulièrement intéressant de clore la série de ces visites, que la Municipalité parisienne ne manqua pas de continuer pendant tout un siècle, en reproduisant le texte des rapports qui furent adressés à l'Échevinage par les deux experts Bernard Poyet et Jacques-Guillaume Legrand.

Voici dans quelles conditions s'effectua la visite de 1788. Dès le mois d'août, M. Ethis de Corny, procureur du roi et de la Ville, avisa Louis Arnaud, vicomte d'Aubusson et de la Feuillade, de l'intention du Bureau de la Ville de procéder, le 5 septembre, à la visite réglementaire du monument de la place des Victoires; il ne reçut aucune réponse, mais par lettre, datée de ce jour, M. du Rozoir, intendant du vicomte d'Aubusson, manda à l'architecte Poyet que le Bureau de la Ville ayant cru pouvoir fixer sans la participation du représentant de la famille le jour de la visite du monument et sans lui laisser le temps de prendre les dispositions nécessaires, le vicomte d'Aubusson ne s'y rendrait pas et ne se ferait pas représenter. M. Ethis de Corny, par lettre adressée le 18 octobre au vicomte d'Aubusson, déclara que la fixation de la date ne dépendait ni du Bureau de la Ville ni des appelés à la substitution prévue par le contrat du 29 juin 1687, mais qu'elle résultait de la volonté même du donateur, en faisant observer que, « si le jour fixé et les détails pouvaient être absolument soumis à des

arrangements arbitraires, il serait à craindre que le fond de la chose et les époques capitales ne le devinssent aussi. Alors comment garantir l'effet des intentions du fondateur et la durée de l'hommage dont il a voulu expressément perpétuer le souvenir et la conservation » ? M. Ethis de Corny conclut en disant qu'il espérait que, dans aucun temps, les appelés à la substitution ne mettraient la Ville « dans la pénible nécessité de leur faire notifier juridiquement les dispositions et les conditions de l'acte solennel de la volonté de leur auteur ».

Le vicomte d'Aubusson, toutes réflexions faites, ne persista point dans sa détermination et se fit représenter par son intendant à la visite qui eut lieu avec le cérémonial accoutumé le 22 octobre.

Bernard Poyet, architecte de la Ville, et Jacques-Guillaume Legrand, contrôleur des bâtiments de la Ville, constatèrent l'état du monument dans le rapport suivant[1] :

Visite du monument de la place des Victoires.

22 octobre 1788.

De l'ordonnance de Messieurs les prévôt des marchands et échevins de la Ville de Paris, rendue sur le réquisitoire de M. le procureur du Roi et de la Ville.

Nous Bernard Poyet, architecte du Roi et de la Ville, et Jacques-Guillaume Legrand, contrôleur des bâtiments de la Ville, nous sommes transportés ce jourd'hui, 22 octobre 1788, heure de..., sur la place des Victoires, où étant en présence de MM. les prévôt des marchands et échevins et de M. le Procureur du Roi et de la Ville, accompagnés du greffier d'icelle et assistés des officiers et gardes de ladite Ville, pour y voir et visiter la statue pédestre

1. Archives nationales, H 1959.

de Louis XIV, de glorieuse mémoire, les piédestal, les groupes, bas-reliefs, attributs, sculptures et ornements en dépendants, ainsi que le pavé de marbre, la grille de fer et bornes au dehors, faire le recolement du rapport de la visite précédente, le tout suivant et au désir des articles VII, XI et XII des contrats de donation et substitution faits par M. le maréchal de la Feuillade le 29 juin 1687, acceptés par MM. les prévôt des marchands et échevins, à laquelle visite se serait trouvé le sieur du Rosoir, avocat en Parlement et intendant de M. le vicomte d'Aubusson.

Étant dans l'enceinte de la grille de fer qui renferme le piédestal sur lequel est posé le groupe de la statue pédestre de Louis XIV, nous avons examiné le tout et reconnu que les ouvrages dont la nécessité a été exposée par les rapports précédents ont été exécutés.

Nous avons remarqué que le nettoiement de la statue, des sculptures et ornements n'a pas été fait avec assez de soin, et nous pensons qu'il doit être enjoint de faire nettoyer et lessiver la statue et toutes les sculptures composant le monument, tant celles qui sont dorées que celles qui sont en couleur de bronze antique.

Nous avons reconnu que les quatre bas-reliefs dont le piédestal est orné ont été recouverts à plusieurs fois de couches de couleur noire à l'huile qui, formant une épaisseur sur toute la superficie, ont le double inconvénient de donner à ces bas-reliefs une couleur qui leur est étrangère et nuit à l'effet général du monument, et de détruire toutes les beautés de détails de la sculpture qui les compose en dénaturant la pureté des formes et du dessin, et nous pensons qu'il doit être enjoint de faire enlever ces couches de couleur avec toutes les précautions convenables, de manière à n'en laisser aucune trace, pour mettre le bronze à nu avec la couleur qui lui est propre, et qu'il doit être défendu de se servir à l'avenir d'un procédé pareil dans l'entretien desdits bas-reliefs, où d'aucune partie du monument.

Nous avons ensuite visité les marbres du piédestal et ses dépendances et nous avons trouvé qu'il était nécessaire de faire remastiquer plusieurs joints dégradés au

ɔourtour du piédestal, d'incruster un morceau de baguette ɛn marbre à la base du piédestal à côté de l'esclave au ɔonnet phrygien et de faire le lavage et rejointoiement de quelques parties du pavé en marbre, nous avons également trouvé qu'il était nécessaire de faire le dégorgement les gargouilles placées aux angles pour recevoir les eaux lu pavé, et que, pour éviter de pareils engorgements à 'avenir, il conviendroit de faire poser au-dessus des gargouilles de petits grillages pour empêcher les ordures de 'introduire dans les puisards.

En visitant la grille et le socle sur lequel elle est posée, ious avons trouvé qu'il était nécessaire de faire renouveer deux tiges de piquants et d'incruster un morceau de ɔierre à la partie du socle près la guérite de la sentinelle; ious avons en même temps reconnu qu'il était convenable le renouveler deux bornes en pierre au pourtour de la grille, une à l'angle du côté de la rue des Petits-Champs et l'autre du côté de la rue Pugevin.

Nous avons observé que les marchands de marrons ou utres qui s'étalent autour de la grille font du feu dont la umée porte quelques dommages aux marbres, attributs t ornements.

Ce que nous certifions à MM. les prévôt des marchands t échevins. Fait et déposé au greffe de la Ville lesdits our et an que dessus.

(*Signé :*) LEGRAND, POYET.

Le 22 novembre, les experts firent un second rapport[1] au sujet de l'exécution des réparations indiquées lans leur procès-verbal du 22 octobre :

Rapport des architecte et contrôleur des bâtiments de la Ville sur l'exécution des réparations à faire en suite de la visite du monument de la place des Victoires qui a été faite le 22 octobre 1788.

22 novembre 1788.

A la visite du monument de la place des Victoires du

1. Archives nationales, H 1959.

22 octobre dernier, il a été reconnu nécessaire de faire à différentes parties du monument plusieurs réparations indispensables qui sont indiquées dans le rapport de cette visite. Il y a été principalement constaté que le nettoiement et le lessivage de la statue et des sculptures accessoires avait été négligé et qu'il était indispensable d'ordonner le nettoiement général de tous ces objets; il y a été reconnu de plus que, par un abus inexcusable, on avait permis au gardien du monument de mettre, sur les quatre bas-reliefs en bronze qui ornent le piédestal, plusieurs couches grossières de couleur noire à l'huile qui ont l'inconvénient de détruire les beautés de détails de ces chefs-d'œuvre de l'art, en dénaturant la pureté des formes et du dessin, et qu'il était temps d'arrêter cet abus en défendant de se servir à l'avenir d'un procédé pareil dans l'entretien desdits bas-reliefs, et en ordonnant de faire enlever ces couches de couleur avec toutes les précautions convenables.

Cette opération est délicate et demande à être confiée à une personne dont l'intelligence et l'expérience soient parfaitement reconnues; nous avons en conséquence cru devoir faire choix du sieur Chaillot de Prusse, peintre très habile et d'une expérience consommée dans ces sortes d'ouvrages, et nous l'avons chargé de se transporter sur les lieux à l'effet d'examiner la nature de l'ouvrage et d'être en état de présenter d'avance un aperçu de la dépense qui en devoit résulter. Nous lui avons observé que le choix que nous faisions de lui pour cette opération devoit être soumis au Bureau de la Ville, et qu'en outre ces bas-reliefs ne pouvant être ni déplacés ni transportés dans ses ateliers, il devait employer un moyen qui n'occasionnât aucun déplacement. Le sieur Chaillot de Prusse s'est effectivement transporté à la place des Victoires pour examiner ces bas-reliefs. Il en a trouvé un, dont les scellements étaient en si mauvais état qu'il courait risque de tomber. Le bas-relief a été en conséquence déplacé pour être rescellé plus solidement, l'on a profité de cette circonstance pour faire l'essai sur place et dans l'enceinte même de la grille du procédé qu'il doit employer, cet essai a réussi complètement et ne laisse aucun doute sur

les avantages qu'il y aurait à l'employer pour ramener ces bas-reliefs à leur premier état sans endommager la sculpture.

Nous avons cru devoir faire faire cet essai avant de demander au Bureau de la Ville l'autorisation nécessaire pour donner les ordres au sieur Chaillot de Prusse, dont l'état de dépense à faire est ci-joint[1].

Cette dépense augmentera celle à faire pour les réparations reconnues indispensables et excédera nécessairement celle que M. le vicomte d'Aubusson est dans l'habitude de faire pour l'entretien du monument. M. Du Rosoir, son intendant, m'a fait même verbalement et par écrit l'observation que les dépenses s'élevaient à la suite de chaque visite à une somme d'environ 150 livres, que la dernière réparation ne s'était élevée qu'à 130. Nous avons pensé en conséquence qu'il était de notre devoir de mettre ces différentes considérations, ainsi que l'état général de la dépense à faire, sous les yeux du Bureau de la Ville, afin de le mettre à portée de nous donner à cet égard les ordres qu'il jugera convenables.

Nous croyons devoir observer en même temps que le sieur Adam[2], marbrier, sans en avoir reçu l'ordre, a fait

1. « Les sieurs Chaillot de Prusse et Goutière proposent de nettoyer les quatre bas-reliefs du piédestal de la statue de la place des Victoires et de leur donner ensuite la couleur de verd antique par un procédé qui leur est propre pour les ramener à la couleur générale du monument, le tout moyennant la somme de 300 livres.

« A Paris, ce 22 novembre 1788.

« *Signé :* Gouthière et Chaillot de Prusse. »

2. « État de la réparation de la marbrerie du piédestal de la place des Victoires par Adam, sculpteur-marbrier, rue de Popincourt, sçavoir : pour le nettoyage du piédestal ainsi que les pièces à rapporter et à mastiquer, faire ragréer les joints des morceaux, reblanchir tout le piédestal, faire reposer les carreaux en mastic et faire enlever les taches d'huile, faire laver et nettoyer les carreaux, les marches, faire 30 à 40 pieds de joints, le tout évalué à 200 livres.

« Ce 22 novembre 1788.

« *Signé :* Adam. »

Indépendamment des dépenses ci-dessus, il y eut une dépense

bronzer une partie de la figure de la Victoire; que nou avons désapprouvé ce procédé, qui est de mauvais goû et produisait un mauvais effet, et que nous lui avon donné l'ordre de ne pas aller en avant sur ce point et d faire remettre les choses dans leur premier état.

Fait à Paris, le 21 novembre 1788.

Signé : Poyet, Legrand.

Soit communiqué à M. le Procureur du Roi, ce 23 no vembre 1788. *Signé :* Rouen.

A l'approche de la Fédération du 14 juillet 1790 l'Assemblée constituante, ne voulant laisser subsiste aucun monument qui pût rappeler des idées d'es clavage, offensantes pour les provinces réunies a royaume, décréta, le 26 juin, sur la motion d'A lexandre de Lameth, que les quatre figures enchaî nées au pied de la statue de Louis XIV sur la plac des Victoires seraient enlevées avant le 14 juillet. Deu jours après, plusieurs artistes parisiens, membres d l'Académie de peinture, entre autres David, Restou et Jullien, soucieux de conserver des chefs-d'œuvr de l'art sortis de la main de Desjardins, rédigèren une adresse à l'Assemblée nationale, qui fut présen tée le 28 juin, à l'effet de proposer la construction « dans un endroit remarquable de la Ville, d'un socl carré autour duquel on placerait les figures, mais san chaînes, ni aucuns des accessoires flétrissants qui le accompagnent ». Lors de la discussion soulevée pa cette proposition, l'un des membres demanda qu'o laissât les statues en place, en enlevant seulement le chaînes et les attributs de l'esclavage; M. Bouche fi observer que ce serait en pure perte, attendu qu'o

supplémentaire de 48 livres pour deux bornes à renouveler, d 42 livres pour deux piquants à la grille et de 12 livres pour de grilles au-dessus des gargouilles.

ne supprimerait pas l'attitude humiliante et l'air abattu de ces statues et proposa de passer à l'ordre du jour, qui fut décrété.

Déjà à cette époque le sentiment populaire était très surexcité et, le jour même où fut rendu le décret ordonnant la suppression des figures enchaînées, M. Bailly invita M. de Lajard, major de la garde nationale parisienne, à faire surveiller la place des Victoires afin d'empêcher le peuple d'anéantir lui-même ces monuments du despotisme et de la servitude. Ce ne fut qu'ajourné; le 14 août 1792, un décret de l'Assemblée législative ordonna l'enlèvement des statues, bas-reliefs, inscriptions et autres monuments en bronze; cette fois, rien ne pouvait plus sauver de la destruction le monument fastueux qui, dans la pensée du maréchal de la Feuillade, devait perpétuer le glorieux souvenir du règne de Louis XIV.

UN COLLECTIONNEUR ROUENNAIS

AU XVIIIe SIÈCLE

LE PRÉSIDENT ROBERT DE SAINT-VICTOR

Par M. Paul Ratouis de Limay.

Parmi les collectionneurs provinciaux du xviiie siècle, le président de Saint-Victor nous apparaît comme l'une des figures les plus curieuses, les plus originales. Nul, croyons-nous, n'aima avec plus de passion, plus de spontanéité les œuvres d'art, nul ne voua aux maîtres flamands et hollandais du xviie siècle culte plus enthousiaste.

Né à Rouen le 16 novembre 1738, Louis-Robert de Saint-Victor fut conseiller au Parlement de Normandie et, comme son père, président de la Chambre des Comptes, Aides et Finances de Rouen. Magistrat distingué, lettré et savant, membre de plusieurs académies[1], il consacra, pendant près de cinquante ans, une grande partie de sa fortune et des loisirs que lui laissait sa charge à former, tant dans son hôtel du

1. Il fit notamment partie de l'Académie de Rouen, comme son compatriote et contemporain le peintre Gabriel Lemonnier, dont la collection de dessins, donnée en 1868 au Musée de Rouen, fait l'objet, dans ce volume, d'une étude de notre confrère et ami Pierre Marcel.

aubourg Bouvreuil à Rouen que dans sa propriété e Saint-Victor-la-Campagne, l'une des plus riches ollections que la province française ait comptée à ette époque. Avec une patience et un zèle de tous les istants, il parvint à réunir près de sept cents tableaux, nviron cent cinquante dessins, plus de quinze mille nédailles, dont cinq cents en or, des manuscrits nluminés des XIVe et XVe siècles, nombre d'émaux et e boîtes enrichies de miniatures. Dans ses richesses rtistiques, le président de Saint-Victor mit son rgueil personnel ; ses tableaux furent ses meilleurs mis, surtout aux heures de sa carrière troublées par es événements politiques.

J'habite, Monsieur, écrit-il en 1772 à son ami Desfriches, ne assez belle terre que mon père n'a que trop magnifiuement bâtie et dans laquelle je ne me suis approprié que rois appartements fort spacieux et fort ornés. Dans le prenier est une belle et nombreuse bibliothèque, mais plus hoisie encore que nombreuse[1]. Dans le second, tout urieux doit se mettre à genoux en entrant ; le lambris est ouvert d'une jolie collection de tableaux que M. Desamps a formée, c'est tout dire. Sans magnificence, elle est gréable et même piquante ; c'est tout flamant, genre qui onvient mieux à mon goût et à ma fortune que les supressions d'office sans remboursement et quelques autres nalheurs ont fort altéré depuis quelque temps. Vous y rouverés des Van der Neer, des Van der Heyden, des tewich, des Van Goyen, des Moucheron et Van der Velde... ; mais ce n'est pas là, Monsieur, tout ce qui com-

1. Sa bibliothèque se composait de 3,000 volumes environ, armi lesquels on remarquait, en éditions de choix, une rande partie des classiques grecs et latins, les œuvres de Coreille, Fénelon, Montesquieu, Buffon, Voltaire, Rousseau, etc. Entre autres opuscules, M. de Saint-Victor publia des *Considérations sur Ninon de Lenclos*, une *Lettre à un antiquaire e Paris*, les *Réflexions d'un amateur sur l'opéra de la Vestale*.

pose la richesse de ce cabinet, vous y verrés résider l
vénérable Antiquité; une de mes passions dominante
c'est la numismatique..... ..... Je suis né avec un goût
même un enthousiasme très décidé pour tous les arts
les talens, mais la nature avare ne m'a gratifié en mêm
temps de dispositions que celles de me conduire à
médiocrité et point plus avant..... Un bon tableau m
cause une émotion délicieuse que j'éprouve de même à
vue d'un dessin correct, spirituel, élégant. Je compt
parmi les plus beaux jours de ma vie ceux où j'ai fa
l'acquisition de mes tableaux, et parmi les momens le
plus agréables de ma journée, à présent, ceux que
passe à les contempler les uns après les autres...

Pour pénétrer l'âme de ce fervent collectionneur,
suffit de lire quelques-unes de ces lettres si ingénues
si enthousiastes qu'il adressa à son « confrère e
curiosité », le dessinateur orléanais Aignan-Thoma
Desfriches. Quel plaisir et quel orgueil pour lui d
décrire à son ami les beautés de ses tableaux! Ave
quelle passion il exalte le génie de ces maîtres fla
mands et hollandais dont il possède, — ou croit pos
séder, — les chefs-d'œuvre! Et quand il s'agi
d'échanges, quelle diplomatie, que de subtilités! Com
bien de regrets pour l'œuvre abandonnée, mais quell
amoureuse convoitise pour l'œuvre désirée! L'excel
lent Desfriches se hasarde-t-il à émettre quelque
doutes sur l'authenticité d'un tableau de la collectio
amie et rivale, fiévreusement le président de Saint
Victor prend sa plume, et dans un plaidoyer de quatre
de six, de huit pages il discute, il réfute, il triomphe
mais jamais, même au plus fort de la bataille, il n
se départit de la courtoisie la plus affable.

Ces quatre lettres inédites[1] nous paraissent asse

1. Dans notre livre sur *Aignan-Thomas Desfriches*, nou

ntéressantes, — assez amusantes tout au moins, — pour valoir d'être publiées :

A St-Victor, ce 19 juin 1774.

Mon cher bon ami, je rens grâces à la pluye qui m'em-pêche de faire une visite indispensable sans cela et qui me donne la satisfaction de vous écrire plus tôt que je l'aurais fait. Je trouve vos excuses d'une naïveté char-mante, et je les reçois comme vous me les faites. Allés, mon très cher, tous les hommes sont de même, ils ne diffèrent en cela que par la sincérité ; le moment présent les occupe, et leurs amis absens ont tort souvent dans leur esprit quand ce n'est pas dans leur cœur. Je dirai plus même : il faut dans les liaisons, pour les réveiller, le sel des circonstances ; sans quoi elles s'assoupissent et deviennent languissantes. Deux amis éloignés ne s'en aimeront pas moins pour garder de part et d'autre le silence ; et ils garderont ce silence s'il ne leur survient aucune occasion de le rompre. Est-ce indifférence ? Non, mais paresse de se parler lorsqu'on n'a rien à se dire.

Congratulation sincère de ma part et joye bien parta-gée sur les deux nouvelles maîtresses entrées dans votre sérail. Vous sentés comme moi l'enthousiasme de la jouissance. Je n'ai rien de Michau, mais je voudrais bien en avoir quelque morceau, et surtout s'il était de votre choix.

Je suis toujours ravi de mes deux Peter Neefs et, quoi qu'en dise M. Descamps[1], quelque raison que vous me donniés de suspecter l'endroit d'où ils viennent, par ce que vous me dites de M. Desgravelles, non, je ne croirai jamais que ce soient là des copies et je m'y ferais plus-

avons donné dix autres lettres du président de Saint-Victor à Desfriches. Une lettre du président de Saint-Victor à l'avocat général Servan a été publiée par M. l'abbé Loth dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, 1903.

1. J.-B. Descamps, l'auteur des *Vies des peintres flamands et hollandais*, directeur de l'école gratuite de dessin de Rouen et membre de l'Académie royale de peinture.

tôt hacher. J'ai un joli petit tableau sur cuivre d'Henri Stenwick dont M. Descamps faisait un cas infini. Mes deux Peters Neefs[1] l'écrasent. L'entente du clair obscur dans celui de nuit est admirable. Il y a sur les côtés deux chapelles éclairées par des lampes qui produisent des accidens de lumière merveilleux. La multitude, la variété des figures l'enrichissent encore, mais, pour celui de jour, il est d'un éclat, d'une vérité qui enchante les moins connaisseurs. Si ce sont là des copies, si ce n'est pas du parfaitement beau, si mon admiration est trompée dans son objet, je n'ai plus qu'à m'arracher les yeux, et je ne sai pas distinguer du bleu d'avec du jaune ou du verd. Indépendamment de la vétusté du bois, dont les signes sont visibles, ainsi que de la peinture, qui est également sensible, je regarde comme impossible à tous les peintres du Monde d'imiter ces gens-là. Si notre ami Descamps m'avait dit : ces deux tableaux sont originaux, mais trop chers, à la bonne heure; mais il m'a cent fois répété : ce sont de très belles copies, et si c'étaient des originaux ils vaudraient 10,000#. A l'égard du prix, on me les faisait d'abord 2,000# seuls, mais à la fin on me les a lâchés à 50 louis, avec deux tableaux de fruits sur toile très beaux de Perpette; ces derniers ont environ 12 pouces de hauteur sur 15 pouces de large. Tous les quatre sont fort richement embordurés. On m'a juré que les deux tableaux de fruits coûtaient 8 louis les deux, ce qui réduit mes deux Peters Neefs à 1,000#. C'est beaucoup d'argent sans doute; mais comme ces deux morceaux sont beaux! On se promène autour des piliers, dans les chapelles, partout! Tout est grand, vaste, majestueux, la perspective est exacte sans dureté, et régulière sans sécheresse. J'en demande pardon à mon cher Descamps, mon très respectable maître, mais je ne puis imiter ce jeune élève qui, étant à l'Opéra près de son gouverneur, lui demandait : *Monsieur, ai-je du plaisir?* Ceux-ci m'en ont fait dès le premier coup d'œil un si vif, si soutenu, qu'ils m'ont subjugué tout d'abord. En vérité, j'en ai presque perdu pendant huit jours le sommeil, et tous les jours, ou plustôt

1. Sans doute les nos 110 et 111 du Catalogue de la vente du président de Saint-Victor qui furent vendus 1,351 francs.

ngt fois par jour, je ressens un nouveau plaisir de les voir et de les examiner.

Vous ai-je dit, mon très cher, que j'avais fait le mois ernier à Rouen, chez Vattier, avec bien de la peine de part, l'acquisition d'un beau tableau d'Herman Svanevelt ou Hermand d'Italie? Il a quelques 24 pouces sur 3; il est d'un coloris chaud et doré. Il représente une ntaine pratiquée au haut d'un monument antique; au ied de l'édifice est une femme et un petit garçon avec ne cruche et un panier, et un chien qui aboye après un hasseur et des chiens qui se reposent sur les degrés. uprès est une belle ruine, au travers de laquelle on pperçoit un beau percé de campagne où l'on distingue es gens à cheval. La peinture s'écaille un peu, et le bleau aurait besoin d'être repassé sur une toile neuve. m'a coûté 6 louis et je ne le donnerais pas pour 12.

La belle vente qui s'est faite ce mois-ci à Anvers du abinet Van Schorel[1] dont j'ai le catalogue! Que n'ai-je eu a liberté et de l'argent!

Je ménage toutes mes ressources pour une idée sur quelle je veux, mon très cher, vous consulter. J'aime on fils à la folie; il devient plus aimable et est aussi entil que jamais. Je voudrais son portrait, mais qui fît n même temps tableau de cabinet. Pour cela, je cherche n ami, une protection auprès de M. Greuze. Dans le oyage que je compte faire à Paris au mois d'octobre rochain, j'irais, muni de protections, chés cet habile rtiste; je lui mènerais le petit modèle dont les grâces ngénues et enfantines pourraient le toucher, et j'obtienrais peut-être de lui qu'il me composât un petit tableau ù il ferait entrer la tête de cet enfant. J'aurais alors un orceau bien intéressant de toutes manières. Comme je e suis ni seigneur, ni fermier général, j'espère qu'avec e la protection il me traiterait non selon mon mérite, ais selon mes facultés. Répondés-moi à cet égard et ommuniqués-moi vos idées[2].

1. Ancien bourgmestre de la ville d'Anvers. La vente de sa ollection eut lieu le 7 juin 1774.

2. Le 15 août 1774, il écrit à Desfriches : « J'ai acquis une ouble protection auprès de M. Greuze; un parisien, de ses

Vous m'avés fait le plus grand plaisir de penser à mo
auprès du fameux Sauvage, mais tâchés qu'il double s
complaisance en me faisant deux pendants. Je payerai le
2 louis dans le temps et à la personne que vous m'indi-
querés. Veillés à me les faire tenir. Je crois M. de Miro
mesnil maintenant à Paris. Peut-être que les changemen
dont on parle dans le gouvernement en apporteront à so
état; je souhaite que ce soit en mieux.

Adieu, mon très cher, écrivés-moi quand vous le pour
rés, mais, sans vous gêner; quand vous ne serés poin
en train de faire des chefs-d'œuvre avec votre crayon
faites trotter votre plume en ma faveur. Mes complimen
à nos aimables connaissances d'Orléans. Vale et ama.

St-Victor, ce 10 février 1777.

Il faut, Monsieur et cher bon ami, il faut renoncer au
Michau et, bien pis que tout cela, il faut renoncer à c
qui me coûte infiniment davantage, au bonheur de vou
obliger et de vous montrer par des effets la vivacité de m
reconnoissance, au moment même où vous l'augmenté
encor par de nouveaux bienfaits.

Imaginés, mon très cher, que ces deux Michau sont
moi, que vous les désirés, que vous n'avés de Ruysdae
que votre plus beau tableau de ce maître et que je vou
propose de le céder en échange. Répondés : que feriés-
vous?

Imaginés que ce petit Vandeneer est la perle, la fleur d
mon cabinet; indépendamment du prix qu'il me coûte
qui est très cher et ne fait pas encor la moitié de s
valeur, de la rareté des morceaux de ce maître et de mo
attachement particulier, ce tableau est tellement capita
dans ma petite collection que je ne pourrais l'en détache

amis, qui est venu passer un jour ici, lui a parlé de moi e
m'a marqué qu'il l'avait trouvé à cet égard dans des disposi-
tions favorables sur lesquelles je pouvais compter. Je sondera
ma bourse avant de sonder sa complaisance, parce qu'il pour
roit bien arriver que l'une ne pourrait pas payer l'autre. Si j'y
vois cependant de la possibilité, je mettrai en usage la manièr
de me conduire que vous me faites l'amitié de m'indiquer. »

ans la déshonorer. On peut bien renoncer à un bras ou une jambe, mais à la tête! Autant vaudrait tout perdre.

Je suis si pauvre, mon cher ami, que j'ai bien peu le noyen d'échanger. Si cependant il vous fallait absolument des sacrifices, j'ai deux très beaux campemens de *Van Bloum* qui portent environ 10 pouces sur huit de haueur, très bien embordurés. J'ai aussi deux très beaux Bonav. Peters, dont l'un représente une violente tempête, vec une très belle fabrique par opposition en repousoir. Le pendant représente un beau calme et l'abordage l'un gros navire sur une côte sauvage, dont les habitants ccourent dans le costume du pays pour admirer les noueaux hôtes qui viennent les visiter. Ces deux morceaux ont très piquants, l'un pour l'effet, l'autre pour le suave t l'harmonie du ton. J'estime ces deux derniers morceaux 5 louis, quoiqu'ils ne me coûtent pas cela dans une ffaire considérable que j'ai faite avec un Hollandais qui passé par ici. Tous ces tableaux sont sur bois, signés les maîtres, purs et hors de tout soupçon. Si vous vouliés vûe sur ces objets, je ne pourrais vous les envoyer que lans la semaine sainte, j'entens les deux Van Bloum, arce qu'ils sont ici à ma campagne dont je repars et où e ne pourrai retourner que le lundi saint; les deux autres ont à Rouen, je pourrais vous les envoyer tout de suite. Pour les Van Blœmen, je vous devrais une dizaine de ouis de retour, quoiqu'ils soient très beaux, et vous en ugerés. Pour les deux Bonav. Peters, ce serait toujours roc; je les pleurerais même longtemps, et les seuls Michau pourraient essuyer mes larmes. Ils sont ovales, a bordure est un peu ancienne, mais peut encore passer, t je m'en contente.

O mon bon ami, que j'aimerais bien mieux que vous laignassiés vous contenter d'espèces, quoique je n'en aye uères, et recevoir onze louis comptant à Pâques prohain et un billet de onze louis à Pâques 1778! Dussions-nous (comme il serait raisonnable) y faire entrer 'intérêt du retard. Cette œuvre serait belle, généreuse, méritoire aux yeux de l'amitié. Vous êtes si riche! Votre ollection si prétieuse et si bien choisie! Qu'est-ce que leux Michau de moins, quelque soit leur mérite, dans un

Cabinet comme le vôtre? Faites cet effort, mon bon ami ne grêlés point sur le persil, et n'enrichissés point u misérable aux dépens de ses dépouilles.

Si cependant vous exigés encor une fois des sacrifices il faudra vous en faire. Hormis celui du Vandeneer qu vous reconnaîtrés vous-même trop capital pour n'être pa impossible, il n'en est point que je ne vous fasse. Vou en possédés un petit ovale qui serait un trésor pour mo si je n'avais pas celui que je possède. Au reçû des deux Michau, je vous envoye par la diligence suivante les deux Bonav. Peters, si vous l'exigés, ou bien les onze louis et le billet des onze autres. Réponse, je vous en prie, e aimés un peu celui qui ne cessera jamais de vous aimer

---

Rouen, ce 18 février 1779.

Je vous remercie de tout mon cœur, mon cher ami, de la complaisance que vous avés de vouloir bien démeubler votre cave en ma faveur et je ne vous demande plus qu'un dernier conseil à cet égard : si vous croyés que le vin de 1776 puisse se garder encor deux à trois ans, envoyés le moi, et si vous le croyés meilleur que celui du marchand. Cependant, si vous le croyés cher et que vous espériés, selon le cours des probabilités, que je puisse gagner à attendre, attendons. Car les frais de voiture et de droits augmenteront d'un grand tiers, et je suis sûr que le vin me reviendrait à tout près de 200 ₶, ce qui ne laisserait pas d'être beaucoup. En cela comme en tout, que l'amitié vous conduise et faites pour le mieux.

Ne m'en voulés point, mon bien bon ami, si je suis un peu négatif sur l'article des tableaux lorsque vous êtes la complaisance et la bonté même. Mais je les aime tant! Et c'est m'arracher les entrailles que me les demander. Si vous saviés toutes les petites folies que j'ai faites et que je fais encor à cet égard, vous me plaindriés au lieu de me faire des reproches; lorsque je troque un tableau, je voudrais prendre celui qu'on me donne et retenir celui que je cède. Ce n'est pas l'intérêt qui me guide, car je ne fais aucun cas de l'argent lorsque j'en ai, sans cependant être

lupe; car, heureusement, dès que je trouve les demandes
xorbitantes, le désir cesse.

Je ne vous offrais mon Van der Broeck que parce que
'en ai deux. Celui que je vous offrais est très beau. M. Des-
amps me le fit prendre pour 4 louis. Il est aussi beau
u'un Mignon et très intéressant. Mais vous n'en vou-
és point. Mon Bonav. Peters est charmant. C'est une
narine. Le repoussoir est un quai garni de jolies figu-
ines; sur l'eau, un peu agitée, flottent plusieurs barques
t entr'autres un gros navire, derrière laquelle on détaille
oute une ville maritime avec ses édifices et ses tours.
Sur le haut du côteau, dans la demie teinte, on dis-
ingue le fort qui commande la ville; le tableau est
ur bois très pur; le ton est clair, vaporeux, argentin, un
eau ciel coupé de nuages légers (haut, 16 p. 6 l.; larg.
2. 3 l.). La bordure est fort élégante, ornée de festons et
e rosaces. Il ne m'a coûté que 5 louis et je n'en ferais
e sacrifice qu'à vous; trop heureux si vous vouliés me le
aisser!

A l'égard de votre Vangoyen, mon cher ami, quoique
en possède déjà huit à neuf, si vous voulés me faire le
acrifice du vôtre, d'après ce que vous m'en dites, votre
eule description et votre jugement, acceptés en 300# qui
ous seront payés comptant au reçû du tableau. Ce Maître
'est pas cher; il en pleut à Paris et dans les provinces. J'en
i eu un très joli tout embordúré d'un marchand pour un
ouis. Les beaux sont plus chers, mais songés aussi que
e vous en offre 300# et comptant. C'est assurément tout
e qu'il vous a coûté. Voudriés-vous gagner sur un ami?
aissés-moi vous devoir le surplus en reconnaissance. Je
ous en prie, mon bien bon ami, les mains jointes! Au
eçû de la présente, collés le dans sa bordure, ce qui pré-
erve de tout accident. Encaissés-le grossièrement, mais
olidement, et envoyés-le moi par les diligences. Elles ne
oûtent pas plus que les messageries et on est servi tout
l'heure.

Si vous exigés mon Bon. Peters, je vous le sacrifierai
n pleurant, mais je vous l'enverrai et vous y mettrés le
rix. Rien si vous voulés. Je vous dois déjà tant! Ne me

refusés point, et recevés pour gage de ma gratitude vive e éternelle l'embrassade la plus tendre et la plus sincèr de votre serviteur et bon ami.

De Saint-Victor.

Réponse au plustôt.

Rouen, ce 27 avril 1779.

En vérité, mon cher bon ami, il est des momens d découragement où l'on renoncerait à la curiosité. Il es inconcevable à quel point varient les meilleurs connais seurs et comment un pauvre amateur qui s'amuse à le consulter en est bercé tour à tour.

J'ai remarqué que tel tableau était admiré par un fi connaisseur, blâmé par un autre, aussi fin que le précé dent. J'ai vû même M. Descamps, nôtre ami M. Des camps, asseoir les jugemens les plus douteux. Croiriés vous qu'il n'a presque rien dit du tout de nos deu Michau et qu'il les a même trouvés noirs? Il m'en a vend quelques-uns qu'on m'a trouvé très médiocres et excessi vement chers. Finalement, je ne sai qu'en croire; j'ai l plus forte idée (sans oser pourtant l'assurer) qu'il a trouv bien original et fort beau le tableau de Bonav. Peters qu vous critiqués si amèrement. Il y a aussi un élève ami d M. Doyen, peintre très distingué, qui dessine comme u Ange et apprétie vos dessins en Maître, qui copie mêm les Ruysdaëls à faire presque illusion, dont l'honnêtet et les mœurs répondent au talent, qui a trouvé ce tablea charmant et m'a bien conseillé de ne jamais m'en défaire Si c'était un âne qui parlât ainsi ou un fripon, je m'e défierais, mais c'est un très galant homme, fou de pein ture, qui en a beaucoup vû, et, je vous le répète, d'u talent très distingué. Eh bien, mon cher ami, commen décider ici entre Rome et Carthage? J'ai moi-même auss beaucoup de Bonav. Peters, bien purs, bien originau (car j'en tiens seulement quatre de M. Descamps); eh bie celui-là est un des plus beaux. Il m'a été vendu par *Joli* m[d] de Paris. Presque tous les tableaux que m'a vendu c Joli ont passé sous les yeux de M. *Vernet*, mon ami, qu les a trouvés superbes et me les a estimés beaucoup plu

u'on ne me les faisait. De ce nombre, deux *Francesca delle Musa*, deux *Panini*, un *Vangoyen*, un *Claude Lorrain*, etc. serait singulier que ces tableaux vous parussent aussi mauvais. J'y ai déjà attrapé M. Descamps et j'ai tendu à es connoissances des pièges innocens où je l'ai vu tomber. Que croire après cela? Soi-même, son goût, ses yeux t son plaisir. Par exemple, mon cher ami, croiriés-vous ue moi indignissime, moi profane, moi ver de terre en einture, j'ose presque me révolter contre mon Maître, ontre un Virtuose tel que vous, c'est tout dire; et j'ose ous soutenir que le tableau en question est certainement n *Bonav. Peters*. Bien plus, je le parierais le prix du ableau. Les Bonav. et les Vangoyen sont deux Maîtres ur l'authenticité desquels j'ose assurer de n'être jamais rompé. Je les reconnais toujours d'une lieue loin, et nême je les sens. J'en ai tant vû, il m'en a tant passé par es mains. Je décidai tout d'abord copies du premier deux norceaux qu'un marchand ces jours derniers m'assurait originaux. Je me mis à rire et lui aussi. Vous riés eut-être vous-même de ma présomption, mais je la crois n peu fondée quant aux maîtres flamands. Pour les naîtres français et italiens, je n'ose pas seulement souffler t j'attens la décision des oracles. Je suis sûr, mon bon mi, que j'aurais reconnu le Vangoyen que vous m'annonés de la porte de votre cabinet.

Quant au Bonav. que vous me renvoyés, je le reverrai vec plaisir, et j'ose dire même avec autant de plaisir. ndépendamment du *B. P.* qui ne forme chés moi qu'une ien légère présomption, quoiqu'il soit bien authentiquement la signature autographe, je vous répondrai : 1° que e ciel est tel qu'il est bien souvent dans les Bonav., échiré et un peu égal dans les nuages. Le repoussoir du ableau, qui est un petit bout de quai, est tapé comme de e maître, avec ses ombres glacées de bistre comme il les ait presque toujours; les eaux sont légères, transparentes, ien dans leur plan, le petit bout de ville qu'on apperçoit errière les navires et entre les cordages est léger et tout fait intéressant. Le petit château au-dessus de la côte st dans la vapeur et parfaitement dégradé. A l'égard des

figures, elles m'ont parû exactement semblables à toute celles des tableaux les plus originaux, les plus avérés e les plus indubitables, s'il y a rien *d'indubitable* après tou ce que je vois et j'entens tous les jours. En vérité, mo cher ami, après ce que vous me marqués, je doute s vous avés vû mon tableau et s'il n'a point été changé e route; car je ne le reconnais nullement à la descriptio que vous m'en faites, ni au défaut de perspective e d'aplomb dans la grosse tour carrée. Finalement, il peu n'être pas le chef-d'œuvre de ce maître, mais je le soutien et le parie original. A l'égard du Vangoyen, vous ête bien difficile de ne trouver encor celui-ci absolumen d'aucune valeur, quoique vous ne lui disputiés pas l'ori ginalité. J'ai une envie démesurée de voir celui que vou me vantés tant, mon bon ami, et qui doit tout écraser. J l'admirerai de bonne foi, car j'aime à admirer, mais je n me gênerai point non plus pour vous en faire la critiqu juste et raisonnée s'il en est susceptible. Ce maître es infiniment commun et sa manière très expéditive n'a presque rien produit d'achevé. C'est pourquoi il est ordi nairement à si bon marché et un tableau de 20 louis d ce Maître doit être un prodige en son genre. Je vou prie, mon bien bon ami, de me l'expédier par la premièr diligence au reçu de la présente. Toute la grâce que j vous demanderai si je le garde comme je le présume trè fort d'après tout ce que vous m'en avés dit et répété, c'es de recevoir dix louis à la Saint-Michel et les autres dix loui au premier janvier prochain. Ces arrangements différen bien peu des vôtres. Nous la verrons donc, s'il plaît à Dieu, cette perle des Vangoyen devant qui tous ceux du Maître ne sont que du fumier!

Malgré tout ce que vous me dites, mon bon ami, je vous montrerai mes deux collections de ville et campagne avec enthousiasme et avec confiance, surtout celle de ville, qui est la plus choisie et la plus riche, quoique la moins nombreuse; et j'ose vous annoncer que le Van-goyen en question n'y pourra figurer que dans la pièce secondaire et que vous n'auriés pas vous-même le cou-rage de rien déplacer de la pièce principale pour l'y admettre. Vous qui voyagés, qui allés à Paris, qu'est-ce

qu'un mauvais louis d'or et trois jours pour venir voir tout cela ici et un ami qui vous aime! Vous n'avez pas, vous, un enfant et un précepteur pendus sans cesse à vos côtés. Venés, je ne vous crains pas, malgré toute la sévérité de votre critique, et je n'y répondrai point avec obstination et préjugé de propriétaire, mais vous verrés que si j'ai une main ignorantissime j'ai quelque peu de langue et de raisonnement.

A l'égard du Bonav. Peters, je ne serai jamais embarrassé de le replacer ici ou de le rendre au marchand, qui me le reprendra sans difficulté. Je comptais et compte encor que je vous en faisais un sacrifice. J'attens le Vangoyen tant vanté et tant désiré et surtout en avance le petit dessin précieux que vous m'annoncés et dont je vous remercie, mon bien bon ami, du meilleur de mon cœur. Adieu, aimés-moi toujours, on ne s'en aime pas moins pour disputer un peu et n'être pas du même avis dans les productions des arts.

Comment l'auteur de ces lettres, comment le conseiller honoraire au Parlement de Normandie, seigneur de Saint-Victor-la-Campagne, devint-il, à la Révolution, Louis Robert, officier municipal, jacobin des plus ardents[1] ? Par quelle aberration mena-t-il, lui, le collectionneur passionné, une campagne acharnée pour obtenir « au nom du bon goût, de l'égalité et de la très grande majorité des artistes et des citoyens » la destruction de la chaire archiépiscopale de la cathédrale de Rouen, œuvre remarquable de l'art du xve siècle? Sa joie ne fut-elle pas simulée quand il vit tomber, pour ainsi dire sous ses coups, dans une nuée de poussière, cette épouvantable « machine », et ne sommes-nous pas portés à croire

1. Sur le rôle de M. de Saint-Victor pendant la Révolution, voir l'ouvrage de F. Clérembray, *la Terreur à Rouen*, auquel nous empruntons ces détails.

qu'en agissant ainsi Louis Robert n'avait d'autre bu que de sauver à tout prix du pillage révolutionnair les collections de Robert de Saint-Victor, ces collections pour lesquelles il avait déjà fait tant de « petite folies » ?

Malgré des gages de civisme aussi notoires, le Jacobins finirent eux-mêmes par suspecter la sincérité de ses convictions républicaines et par se demander si le seigneur de Saint-Victor ne se cachait pa sous les apparences d'un montagnard. Dénonce Louis Robert fut arrêté le 27 octobre 1793 comm ex-noble et père d'émigré[1] et conduit à la maison d détention de Saint-Yon. De cette prison, il écrivai un mois après à Pillon, membre du Comité de surveillance, son ancien ami : « Mon arrestation a confondu le patriotisme et confondu jusqu'à l'aristocratie... Regarde avec quels individus pour la plupart j suis détenu et vois si de pareilles chaînes ne m'avilissent pas à mes propres yeux... Les rues sont pavées les campagnes sont peuplées d'ex-nobles et parent d'émigrés qui n'ont pensé ni agi comme moi, il s'e faut... Ils vivent chez eux et moi je suis en prison! »

En vain multiplia-t-il les suppliques, en vain Mme d Saint-Victor demanda-t-elle à la Société populair d'intervenir, Louis Robert resta plus de dix mois à Saint-Yon. La prison dut cependant lui être asse douce puisqu'il obtint l'insigne faveur d'avoir pou codétenus nombre de ses amis les plus fidèles, d ses tableaux et de ses bibelots les plus aimés! C'es

1. M. de Saint-Victor, veuf de Mme Le Camus, s'était remarié en janvier 1787. Il avait un fils, Louis-Auguste, émigré dont le mobilier fut vendu en août 1793, et trois autres fil restés en France. En l'an VIII, sa fortune était évaluée à 290,000 livres environ en immeubles et à 40,000 livres en mobilier et rentes.

ainsi que l'inventaire[1] dressé le 10 mai 1794 de tous les objets « déposés dans les pièces occupées par Louis Robert à la maison d'Yon » mentionne, en plus d'effets et de livres, des tabatières et des bonbonnières en écaille ou en ivoire, enrichies de dessins, et près de cinquante tableaux pour la plupart sur bois. On y relève entre autres « une bonbonnière en yvoire à deux médaillons, fleurs et fruits, cercles et gorge en or, — une boette en écaille, portrait de femme et médaillon, garnie en or; — deux paysages sur bois par Mayère; — cinq paysages par Robert; — deux testes d'homme par un maître français; — une *Descente de Croix*, sur bois, par un maître flamand; — une *Mangeuse de confitures*, par un maître français; — deux paysages, sur bois, par Pagniez; — un intérieur de cuisine, deux bouquets et deux corbeilles de fruits, sur toile, par Perpète; — un paysage avec fabriques et figures, par Boucher; — deux têtes d'enfant, par le même, etc. ».

La tempête révolutionnaire passée, le président de Saint-Victor rentra en possession de ses richesses artistiques qui avaient été inventoriées pour une somme insignifiante. Au prix de quels efforts il les avait sauvées! Il mourut le 15 janvier 1822 dans sa propriété de Saint-Victor-la-Campagne. Ses collections furent transportées à Paris quelques mois plus tard pour y être vendues. Le catalogue de ce véritable musée ne compte pas moins de 200 pages. Il fut rédigé par Pierre Roux (du Cantal), « artiste, appréciateur d'objets d'arts » : « Pour donner une idée de cette collection, composée de productions des trois écoles, mais plus particulièrement de celles

1. Cet inventaire, conservé dans les archives municipales de Rouen, a été publié par M. Clérembray, *op. cit.*

de Flandre et de Hollande, écrit Roux dans l'Avertissement, nous citerons environ trente tableaux de Téniers, un grand nombre de Ruisdael précieux, de Berghem, Wouwermans, Terburg, Mieris, Ostade, Vanden Velde, Cuyp, Rembrandt, Paulus Potter, Peter Neefs, Ph. de Champagne, Le Sueur, Stella, J. Vernet, Lantara, Greuze, Vanloo, Debucourt, etc. Nous ajouterons environ 150 dessins par Boissieu, Vernet, Lantara, Berghem, etc., plusieurs gouaches par Moreau, Leprince, Louterbourg, etc.; 15,500 médailles antiques, dont 500 en or, 6,000 en argent, le surplus en bronze. Environ 260 objets antiques ou bronze. Une riche collection de boîtes en or et en matière précieuse. Cette réunion unique eût mérité sans doute l'attention du prince infortuné dont la France et les arts pleurent la perte, mais un doux espoir nous reste : son auguste veuve partageait les nobles goûts de son époux. Cette princesse, qu'un courage héroïque a pu seul faire survivre à sa douleur, nous a donné un rejeton, ange consolateur de la France, qui doit être un jour aussi le protecteur des beaux-arts. Les plus précieux objets de la collection dont la vente nous est confiée, acquis pour former un cabinet au jeune prince, intéresseraient ses premières années, formeraient ses goûts et conserveraient à la France des richesses qu'on ne peut plus reproduire. »

Les collections du président de Saint-Victor furent dispersées les 26 novembre 1822 et 7 janvier 1823, à la galerie Le Brun. Le total de ces deux ventes dépassa 500,000 francs[1]. Que les plus fortes enchères

1. La Bibliothèque d'art et d'archéologie possède un exemplaire du catalogue de la vente du président de Saint-Victor avec les prix d'adjudication marqués pour les tableaux. Nous avons relevé entre autres : un *Paysage*, de J. Ruisdaël,

ient été aux tableaux flamands et hollandais, cela
'est pas pour surprendre à une époque où l'art du
xviiie siècle français était en pleine disgrâce. Tandis
qu'un *Grand calme* de Guillaume Van de Velde mon-
ait à 8,000 francs, qu'un *Paysage au crépuscule* de
Nicolas Berghem et un *Intérieur d'estaminet* de
Téniers étaient payés respectivement 7,500 francs et
,800 francs, un *Mezzetin* de Watteau atteignait
péniblement 63 francs, deux tableaux de Chardin,
représentant deux enfants, l'un assis, l'autre debout,
ne dépassaient pas 36 francs 50, une *Annoncia-
ion*, esquisse terminée de Fragonard, était adjugée
1 francs et un *Paysage* de Boucher ne trouvait pas
amateur à plus de 13 francs!

Le temps n'était plus des « magots » de Téniers,
mais le petit groupe des La Caze, des His de la Salle,
des Marcille était à la veille de surgir, qui, tout en
ppréciant l'art des Flandres et de la Hollande, allait
éhabiliter notre xviiie siècle de façon éclatante et
durable.

,555 fr. — Un *Moulin à eau*, du même, 3,240 fr. — *Le Mar-
yre de saint Étienne*, de Ph. de Champaigne, 1,803 fr. —
Moïse sauvé des eaux, de Rembrandt, 2,350 fr. — *Le Bois de
a Haye*, de Paul Potter, 2,700 fr. — *Un Astronome*, de Gérard
Dow (provenant de la galerie du prince de Conti), 1,600 fr. —
Un Point de vue de Hollande, d'Adrien Van de Velde, 3,200 fr.
— *Une Dame hollandaise lisant une lettre*, de Terburg, 2,860 fr.
— *Paysage*, de Van der Heyden, 4,000 fr. — *David vainqueur
de Goliath*, de Poussin, 700 fr. — *L'Écouteuse aux portes*, de
Greuze, 1,551 fr. — *Le Retour sur soi*, du même, 256 fr. —
Une Fête de village, de Debucourt, 550 fr. — *Comédiens et
comédiennes jouant sous une tente*, de Watteau, 124 fr. — *Pay-
sage avec moulins à vent*, de Fragonard, 79 fr. — *Une servante
dans sa cuisine*, de Lancret, 152 fr. — Le Musée du Louvre
possède dans la collection La Caze un *Paysage* d'Everdingen
provenant de la collection du président de Saint-Victor.

PIERRE-ALEXANDRE WILLE
LE FILS
(1748-1821?)

Par M. Louis Hautecœur.

Venu jeune de Prusse et bientôt naturalisé Fran-çais, ami de Greuze et des artistes les plus célèbre de France et d'Allemagne, entêté collectionneur auteur de *Mémoires*[1] qui fleurent un vieux parfum d *gemütlichkeit*, le bon Jean-Georges Wille fut parm les graveurs célèbres du xviiie siècle. Son fils, Pierre-Alexandre, profita de sa renommée; il ne s'agit pa ici de rendre à ce peintre, dessinateur et graveur, un place à laquelle il n'a pas droit, mais de faire revivr en quelques pages un élève de Greuze qui fut e même temps un aimable homme.

Pierre-Alexandre naquit le 19 juillet 1748 sur la pa-roisse de Saint-André-des-Arts. Son enfance s'écoul dans la maison paternelle du quai des Grands-Augus-tins, parmi les burins et les bouteilles d'eau-forte son père était penché tout le jour sur le cuivre; so oncle Chevillet exerçait le même métier et tous leur amis étaient des graveurs : c'était Preisler, c'était d

1. *Mémoires et Journal de J.-G. Wille*, publiés par G. Du-plessis. Paris, 1857, 2 vol. in-8°. Ce *Journal* est le principa document pour la vie de P.-A. Wille le fils. Nous y renvoyon donc une fois pour toutes.

Launay, c'était Lempereur, Ingouf, Müller, ce fut bientôt Choffard, Basan et les autres. Du haut en bas, la maison peu à peu s'emplissait de chefs-d'œuvre achetés aux grandes ventes dans l'émotion des enchères. Les meilleurs maîtres de la Flandre et surtout de la Hollande étaient représentés : Gérard Dow, Brauwer, Teniers, Van Goyen, Steen, Mieris, Schalken, Berghem étaient les peintres favoris de Jean-Georges, qui consciencieusement se plaisait à les reproduire. L'enfant entendait louer ces toiles par les innombrables Allemands qu'accueillaient l'hospitalier graveur, il entendait parler de Dietrich que son père tenait en si haute estime. De cette maison Pierre-Alexandre gardera le souvenir toute sa vie ; il aura le dessin un peu sec des graveurs, il aimera surtout la peinture de genre et n'inclinera pas devant le classicisme académique et italien son amour des Hollandais.

Le maître à qui le confia son père n'était point fait pour modifier de tels goûts. Jean-Georges était l'ami de Greuze ; peut-être l'avait-il connu par Diderot, dont il avait habité la maison. Peu de temps après que Greuze fut revenu d'Italie, Wille le jugeait déjà un peintre « profond et solide » et le nommait « son vrai ami » ; il ne cessa, durant plusieurs années, de lui acheter des peintures et des dessins, des têtes de femmes, des études pour *l'Accordée*, une cuisinière debout qui fait ses comptes.

A peine Pierre-Alexandre eut-il fait sa première communion que Jean-Georges le conduisit chez Greuze. On lit dans son *Journal*, à la date du 15 avril 1761 : « Notre fils est allé pour la première fois chez notre ami M. Greuze pour être son élève. Heureux s'il veut bien profiter sous un tel maître de peinture. »

Pierre-Alexandre y demeura deux ans; il vit donc Greuze peindre son *Accordée de village*, ses portraits de Babuti, de Mme Greuze, son *Paralytique secouru par ses enfants*. Il apprit chez lui tous les secrets d'un art littéraire, suivant l'évangile de Diderot. A quelles études fut-il occupé? Nous l'ignorons; son père nous a simplement dit la cafetière d'argent qu'il porta à la jolie Mme Greuze pour les étrennes de 1762.

Nous ne savons pas davantage pourquoi l'année suivante Pierre-Alexandre quitta son maître et passa dans l'atelier de Vien. Certes, Jean-Georges conservait encore d'excellentes relations avec l'ami Greuze qui devait bientôt exécuter son portrait; peut-être le graveur rêvait-il pour son fils de glorieuses destinées, espérait-il le voir devenir pensionnaire du roi à Rome, peintre d'histoire, et peut-être fut-ce la raison pourquoi Pierre-Alexandre alla suivre les leçons d'un homme qu'on commençait à regarder comme le restaurateur de l'école et dont Diderot affirmait *Sapit antiquum*. Pierre-Alexandre demeura plusieurs années chez Vien, car, le 9 janvier 1766, il porte à son maître, en témoignage de reconnaissance, douze bouteilles de grave. Vien prétendit lui donner le goût de la grande peinture. Il l'envoya copier au couvent des Chartreux les tableaux de Lesueur; mais le jeune homme ne parvint jamais à dessiner très correctement. Il avait d'autres goûts. Quand Jean-Georges rapportait de quelque vente un Van Berghem, il « marquait la plus grande joie »; quand son ancien maître Greuze peignait le portrait de son père, il passait des heures en contemplation. Aux scènes de l'histoire romaine, il préférait les scènes de genre, et lorsqu'il donnait à l'ami Hubert une petite œuvre de débutant, c'était

deux paysans qui demandent l'aumône à leur seigneur et à sa femme (1764).

D'ailleurs, ses véritables maîtres n'étaient-ce pas son père et les artistes allemands qui l'entouraient? Tous ces gens-là aimaient les arrangements pittoresques, les bonnes femmes dans les chaumières et le grouillement des enfants. Ils entreprenaient au mois d'août et de septembre de joyeuses expéditions : à pied, en carrosse, le père Wille s'en allait avec ses amis et ses élèves, avec Hin, le peintre du duc des Deux-Ponts, avec Weirotter, avec Zingg, Schmuzer, Halm, Vangelisti, Freudenberg, Guttenberg, avec ce gros farceur de Baader. On gagnait l'abbaye de Saint-Maur, Arcueil, Sceaux, Longjumeau « et tout le monde les connaissait dans ce quartier-là ». On dessinait des vieillards, des enfants, on croquait les bords de l'Yvette et l'on se portraiturait en négligé, sans perruque. Parfois Pierre-Alexandre s'aventurait plus loin, à Sens, chez l'évêque de Callinique ou chez le bon ami Desfriches, à Orléans[1]. De ces courses, il

1. M. Paul Ratouis de Limay possède deux lettres adressées par P.-A. Wille à son ancêtre Desfriches. L'une a été publiée par J. Dumesnil dans son *Histoire des plus célèbres amateurs français* (t. III, p. 154); il a bien voulu, ce dont nous le remercions très vivement, nous permettre de reproduire l'autre :

« *A Monsieur Desfriches à Orléans.*

« Monsieur,

« Je ne scais coment réparer la négligence que j'ai eu de ne pas vous avoir eccris aussi tôt mon arivé à Paris pour vous remercier des bontés dont vous avés bien voulu m'honorer pendent le séjour que j'ai fait dans votre maison, mais étant resté encor quelque temps à Estempes, je suis arivé si fatigué à Paris que je n'ay cherché d'abord que du repos, lequel repos fut suivi d'une flution à la joue droite causé par les vents continuels qui règnent le long de la route d'Orléans, mais

rapportait le goût du paysage, exact, familier, à la manière des Allemands ou des Flamands, des scènes intimes, et tout cela n'était pas fait pour l'encourager aux grandes machines académiques.

Et puis aussi le père Wille aimait le théâtre; il fréquentait assidûment la Comédie italienne, et quand, le 15 décembre 1764, il y mena pour la première fois son fils, « cela lui fit un plaisir infini, car il ne connaissait encore ce spectacle que par la lecture ». Ce que l'on voyait chez les Italiens, c'était des opéras comiques champêtres et sentimentaux dont s'inspiraient les peintres de genre, c'était des pièces tirées des romans anglais, en tout cas ce n'était pas des tragédies à l'antique.

maintenant qu'elle comence à se passer, j'espère retourner bientôt en campagne où je veux réparer le tems que j'ai perdu, mais que dis-je perdu, le peut-on mieux employer qu'à jouir de votre agréable conversation. Ah, Monsieur! à présent que je me vois livré à mes réflétions, je les tournent sans cese du côté d'Orléans, je vous vois, j'i vois assi vôtre aimable famille à qui j'ose présenter mes très humbles respects et que tant que je viverai je ne cesserai jamais d'avoir dans l'esprit la manière obligeante dont Madame et Mademoiselle votre fille m'ont reçu, je n'oublirai non plus la charmente Madame Fleureau, à qui j'espère un autre anée voler une partie de ses charmes sur le papier, mais je ne finirais pas si je voulois m'étendre sur le chapitre de mes regrets et je crainderois que cela ne vous enuye. Je reviendrai à mon cher Père et à ma chère Mère qui me chargent de vous assurer de leurs civilités, ainsi que M. Frédéric, à qui j'ai raconté l'histoire des pendus de Cercotte qu'il a écouté avec beaucoup d'attention; il est vrai que j'ai un peu emplifié, mais tout les voyageurs ont cela de comun dans le récit qu'ils font de leurs aventures d'en metre toujours deux fois plus qu'il ni en a, mais à présent que je ne voyage plus, je me contente au lieu de mentir à prendre ma palette et à tâcher en travaillant à mériter de plus en plus l'estime que vous m'avés témoigné dont je suis extrêmement jaloux. Je suis avec profond respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« P.-A. Wille fils.

« A Paris, le 20 septembre 1767. »

Enfin, la vie de famille avait pour ces Allemands des charmes auxquels Pierre-Alexandre ne résistait pas. Son père s'attendrissait à l'écouter chanter ou jouer de la « zither »; il s'épanouissait quand il voyait ses déguisements de « mardy-gras »; il bénissait le ciel quand il recevait pour étrennes des dessins de son fils. Tous ces braves gens étaient des gens sensibles.

Nous connaissons les premiers essais de Pierre-Alexandre par le journal de son père. Nous savons que, le 6 décembre 1764, il a livré « le premier dessin de sa composition qu'il a fait pour un louis d'or et pour être gravé par M. de Longueil ». Il s'agissait d'un frontispice pour un poème sur les cinq sens. En 1765, il s'inspire d'une pièce des comédiens italiens, *le Roi et son fermier*, ou encore de *Tom Jones;* il dessine le portrait de l'évêque de Callinique, celui de Lempereur et celui de son père pour la suite des graveurs de l'Académie.

Surtout, il traite des sujets de genre. Les deux pièces que grave Ingouf, en 1768, et qui d'ailleurs sont fort médiocres, représentent des scènes familiales; c'est *la Mère contente* à qui une jeune fille offre un bouquet, c'est *la Mère mécontente*, deux pendants suivant la mode de l'époque. Comme Greuze, il reprend *le Benedicite* de Chardin et peint une fille prête à donner à manger à deux enfants qui font leur prière. En 1769, sur une tabatière destinée à son père, il représente une *Compagnie qui joue à la petite loterie*. Le souvenir des Hollandais et de Greuze est chez lui si vivace que l'année suivante, au moment où l'antiquité renaît et alors que cinq jours auparavant son père avait entre les mains « le volume de la galerie de Caprarole », Pierre-Alexandre, pour

garnir des pilastres chez M. de Livry, dessine d'une part deux joyeux savetiers et d'autre part une femme qui tricote auprès d'une fille qui lit la *Croix de Jésus*. Cette fille qui lit la *Croix de Jésus*, nous la connaissons, Greuze ne l'avait-il pas montrée au Salon de 1763? En 1771, c'est encore une scène qui évoque Greuze et les Hollandais; Chevillet l'a gravée sous le titre : *le Petit marchand d'oranges*; une femme assise reçoit les fruits que lui offre un bambin conduit par une vieille. Le père Wille était d'autant plus heureux de cette œuvre « que tout en général a été fait d'après nature ».

Pierre-Alexandre, qui maintenant a vingt-deux ans, va se risquer à traiter aussi quelques sujets galants. Son « premier tableau, sérieusement parlant », achevé à la fin de 1771, représente une *Jeune fille à qui une vieille remet une lettre*, « en lui assurant que tout ce qu'elle contient est de la plus grande vérité ». Il traite aussi des sujets de fantaisie, et l'on voit dans *le Turc enfreignant la loi en buvant du vin* apparaître l'orientalisme de mascarade et les pachas de comédie.

Le père Wille s'employe à faire connaître son fils; il lui prête l'autorité de son nom et de son talent, ce qui touche « les cœurs sensibles »[1]. Il grave, en 1770, un dessin exécuté par son fils quelques années auparavant : *Une bonne femme de Normandie*. Il semble bien que le père a très fortement retouché l'œuvre du fils; c'est vraisemblablement en 1761, lors de leur voyage en Normandie, que le croquis fut pris; or, Pierre-Alexandre n'avait que treize ans, et ses dessins

1. Lettre de Gaucher citée par Portalis, *Les graveurs du XVIII*e *siècle*, t. III, p. 678.

postérieurs seront loin d'égaler en réalisme celui de cette tête. Quelques années plus tard, Jean-Georges grava le pendant : *la Sœur de la bonne femme de Normandie*, et nous croyons encore à la même supercherie paternelle. En 1771, nous devons à leur collaboration *la Maîtresse d'école* qui dans son encadrement ovale rappelle les demi-figures de Gérard Dow. Wille charge ses élèves, comme J.-G. Müller, de reproduire es œuvres de son fils, *la Mère Brigide*, *la Joueuse de cistre*, *la Petite Javotte;* il obtient en sa faveur des commandes de ses amis; pour Liénau, négociant à Hambourg, Pierre-Alexandre peint une scène familiale, *Un enfant qui cherche à attraper deux cerises que lui tend sa grand'mère* (1772). Et Jean-Georges remarque fièrement que ce tableau, payé dix-huit louis, « est le premier tableau que son fils ait fait pour es pays étrangers et le quatorzième qu'il ait produit ».

Pierre-Alexandre a maintenant vingt-sept ans, il e présente à l'Académie, et le 25 juin 1774, « jour d'inquiétude, mais qui se termina en joye et satisfaction », il fut agréé « avec un applaudissement presque universel ». Il eut même le pas, en qualité de fils d'académicien, sur trois autres artistes, Théolon, peintre de sujets familiers, Perignon, peintre de paysages à gouache, et Cathelin, graveur. L'année suivante, il épousait Mlle Aban, fille unique de l'écuyer tranchant de la couronne de Pologne. A un grand banquet furent conviés les parents, M. et Mme Chevillet, M. et Mme Coutonli, les amis, Rivière, conseiller d'ambassade de la cour de Saxe, le Jay, libraire, et les élèves Baader, Parizeau, Wronczinski. Peu de temps après cet heureux événement, Pierre-Alexandre,

pour la première fois, exposait au Salon quatre tableaux.

Wille fils resta toute sa vie un peintre de genre. On discerne très nettement dans ses œuvres, — peu originales d'ailleurs, — l'influence de Greuze, des Hollandais et des petits maîtres grivois de l'époque.

A Greuze, il doit le sentimentalisme qui s'épanche dans tous ces tableaux, dans tous ces pendants. Il s'attendrit sur cette femme que désespère une nouvelle affligeante, sur cette fille à qui vainement sa mère prêcha la morale et qui, tel l'enfant prodigue, revient à la maison, et c'est *les Conseils maternels*, *la Mère indulgente* et *Retour à la vertu*. Comme Greuze, il met son enfant en nourrice, ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser à *l'Intérieur d'un ménage* et de célébrer *les Délices maternelles* ou *les Soins maternels*. Comme Greuze aussi, il sait ce qu'est le mélodrame et si Peyron, partisan de l'antiquité, peint *Alceste et ses enfants*, Wille le fils nous montre *les Derniers moments d'une épouse chérie;* mais, chez lui, il ne s'agit pas de scènes terribles comme *la Malédiction paternelle*, mais de scènes touchantes. Comme Greuze aussi, il est habile à se laisser aller aux mouvements de l'opinion : quand la guerre d'Amérique, succédant aux traités désastreux de Louis XV, excite l'orgueil national, P.-A. Wille donne *le Patriotisme français*. C'est un père qui, devant le buste du roi, remet une épée à son fils; la mère pleure, la sœur joint les mains, le jeune frère gesticule. Puis voici le retour du jeune officier; son chef, comme *Double récompense du mérite*, lui donne la croix de saint Louis et la main de sa fille. Rien ne manque à cette romance, ni la fiancée, ni le soldat, ni le sabre, ni la croix.

A la même époque, alors que chacun verse des leurs au mot d'humanité et alors qu'en fait les délits e chasse sont durement réprimés[1], Wille, après Benezech (1778), peint *le Seigneur indulgent et le braconnier* (1779).

Comme ses contemporains, il célèbre les héros. Si Greuze fait le portrait du brave pilote de Dunkerque, Wille représente l'acte de courage du maréchal des ogis Gillet. « Le sieur Louis Gillet, maréchal des ogis au régiment d'Artois, cavalerie, retournant de Nevers à Autun, sa patrie, et s'étant égaré de sa route st attiré dans une forêt par les cris lamentables d'une eune fille que deux assassins avaient dépouillée et ttachée à un arbre... » Les deux brigands furent battus. La collection Hennin conserve toute une érie d'estampes relatives à cet exploit[2]. Gaucher, Borel et bien d'autres s'emparèrent de ce fait divers.

Wille le fils décida aussi de montrer le duc de Brunswick qui se noye en secourant plusieurs de ses ujets emportés par l'Oder débordé ; il voulait même e rendre à Francfort pour peindre d'après nature le lieu où le bon et malheureux prince de Brunswick avait péri »[3]. Un ami de son père lui envoya les roquis et renseignements utiles. Wille ne fut d'ailleurs pas le seul à traiter le sujet : il existe dans l'œuvre de Sergent Marceau, au Cabinet des estampes, une aquarelle signée et datée 1787 qui, sans aucun doute, représente le même événement.

Ainsi Wille, comme son maître Greuze, reste fidèle la peinture sentimentale. Il y a pourtant entre eux

1. Jobez, *La France sous Louis XVI*, t. II, p. 533.
2. T. CXV, p. 53 et suiv.
3. Wille, *Journal*, t. I, p. 131, 136.

une différence : Greuze, en contemporain de Rousseau, attribuait toutes les vertus à des « bourgeois de campagne » ; Wille le fils place ses scènes, comme Moreau le jeune, à la ville. Néanmoins, on retrouve très bien dans ces citadins les bons pères et les bonnes mères de Greuze. Dans *le Patriotisme français*, la mère ressemble à *la Dame de charité*, le père, c'est le père de famille habillé en homme du monde, bien frisé, bien poudré. La jeune fille de *la Double récompense du mérite* est parente des jeunes filles de Greuze, comme *Javotte* est sœur de *l'Accordée de village*.

Comme Greuze aussi, il s'efforce d'introduire dans ses tableaux des détails significatifs. Sa mère des *Soins maternels* dispose un ruban sur le chapeau de son fils qui tient un abécédaire, ce qui veut dire : cette mère ne se contente pas d'orner les vêtements de son enfant, mais encore forme son esprit. Ces détails sont d'ailleurs parfois directement empruntés à son maître : dans *les Derniers moments d'une épouse chérie*, une des filles ordonne le silence à un jeune garçon qui joue du tambour, c'est un souvenir direct du *Repos*, exposé par Greuze au Salon de 1759. Il est même arrivé à Wille d'amplifier purement et simplement une esquisse de son maître ; il s'est contenté, dans *le Devoir filial*, de peindre un dessin exécuté par Greuze dix ans auparavant ; on voyait des enfants aider une vieille femme paralytique à gagner un fauteuil.

Wille le fils demande aussi des leçons aux Hollandais ; il s'inspire de leur composition, qu'il s'agisse de ces sujets intimes où les personnages sont représentés à mi-corps, qu'il s'agisse des scènes en plein

air, comme cette *Fête des bonnes gens*, cette *Noce de village* ou cette *Danse villageoise;* il s'inspire de leurs types, que ce soit cette tête enturbanée qui fait songer aux rabbins de Rembrandt ou ce *Philosophe du temps passé*, que ce soit cette femme des *Conseils maternels* vêtue, telle certaines « dames » de Terburg ou de Metsu, d'un mantelet de satin bordé d'une fourrure. Comme les Hollandais aussi, il aime les tableaux réalistes, il s'amuse à dessiner des ivrognes en colère, des joueurs qui se disputent. De Teniers, de Brauwer, il hérita le goût des grotesques, le plaisir de la caricature. Son père, d'ailleurs, n'avait-il pas éprouvé lui-même en 1739 quelque joie à tordre les visages dans ses *Six grimaces?* Qu'est en effet cette *Société champêtre*, sinon une caricature? Cet abbé ridicule ou ces vieux joueurs bouffons riaient déjà de leurs bouches édentées chez les barbiers et dans les kermesses. Ce personnage qui ricane dans son coin n'est-il pas un émigré de l'œuvre de Jean Steen?

Et même lorsque Wille veut s'amuser au spectacle des mœurs de son temps, il songe à ces maîtres. Quant au *Petit Vaux-Hall*, dans « cette superbe allée » où son père Jean-Georges aimait à se promener[1], il nous montre une jeune « hétaïre », il l'entoure de vieillards grotesques qui s'inclinent, lorgnent ou discutent avec une vieille entremetteuse.

La licence, voire même la polissonnerie, ne déplaisait pas en effet à ce bon fils, à cet honnête mari qu'était Pierre-Alexandre Wille. Les tableautins galants ou érotiques d'un Beaudoin ne lui semblaient pas, comme à Diderot ou Greuze, méprisables. Si le

1. Wille, *Journal*, t. II, p. 25.

geste d'un des vieillards du Vaux-Hall ou du jeune homme du *Temps perdu* est sans aucune erreur obscène, il y a plus de raffinement dans *le Bouton de rose*, dans *la Dédicace du poème épique* ou *l'Essai du corset*. Là, c'est une jeune femme qui compare une fleur à la pointe de son sein; là, en déshabillé du matin, tranquillement, la poitrine nue, elle boit son chocolat en écoutant un poète rapiécé, à la pauvre perruque; ici, elle laisse le bon faiseur lui passer un corset en présence d'un vieil abbé. Il ne s'agit plus de la sensualité de Greuze, on ne la retrouve guère que dans *la Joueuse de ciste* ou dans *les Amusements du jeune âge*, il s'agit vraiment de polissonnerie, et ce mélange de sentimentalité, de morale et de grivoiserie est caractéristique de cette fin d'ancien régime.

Aussi Wille le fils obtint-il, sinon l'approbation des critiques, du moins celle du public. En 1775, lors de sa première exposition, la peinture de genre commençait déjà à perdre du terrain devant la grande peinture; néanmoins, Wille fut remarqué. La Harpe, dans sa *Correspondance littéraire*[1], résumait exactement l'opinion générale : « On a distingué pourtant, disait-il, un tableau dramatique du jeune M. Wille, représentant une jeune fille qui vient, comme l'enfant prodigue, se jeter aux pieds de son père et de sa famille et leur demander pardon de ses égarements. Il y a de l'expression et de l'intérêt dans ce tableau, il est bien composé, la distribution en est heureuse, mais il manque de coloris. »

En 1777, le succès fut moins vif; Aubry et Théolon, qui tous deux avaient aussi débuté au précédent Salon, exposaient des toiles qui attiraient l'attention.

1. T. I, p. 266.

Leurs œuvres, comme celles de Wille, étaient inspirées de Greuze, chacun le remarquait[1], mais chacun aussi déclarait : « Ceux qui marchent sur ses traces sont bien loin de l'atteindre, soit par le choix de leurs sujets, soit par la manière dont ils sont rendus[2] ». Deux ans plus tard, l'auteur de *Ah! Ah! encore une critique*[3] était du même avis : « Plus on verra de ces tableaux, plus on regrettera de n'en pas voir de M. Greuze. » Greuze restait le modèle et sa gloire offusquait celle de ses jeunes rivaux.

Greuze, d'ailleurs, ne négligeait rien pour se réserver l'honneur des éloges. En 1777, quand Wille exposa *le Devoir filial*, Greuze, qui depuis une dizaine d'années ne voyait plus le bon graveur Jean-Georges, ne cacha pas ce que lui devait le jeune homme; l'auteur des *Mémoires secrets*[4] nous a laissé ces quelques lignes où apparaît l'incurable vanité de Greuze : « M. Greuze, qui reconnaît en ce peintre son élève..., prétend en avoir composé le dessin (du *Devoir filial*) il y a plus de quinze ans et reproche au plagiaire de n'en avoir saisi que le matériel, de n'avoir pas creusé et terminé son action comme lui pour en tirer une idée agréable et philosophique. » Greuze était donc un peintre philosophe, Wille n'est qu'un peintre de genre. « On juge, continue l'auteur, qu'une pareille composition, qui prête aux talents de l'artiste, n'annonce aucun trait spirituel, aucune moralité pure et détournée. On va voir la différence du même sujet manié par un auteur qui combine son plan et le

1. *Année littéraire*, 1777, t. VI, p. 339.
2. *Réflexions d'un petit dessinateur*. Collection Deloynes (Cabinet des Estampes), t. X, p. 892.
3. *Ibidem*, t. XI, p. 358.
4. 15 septembre 1777, t. XI, p. 22.

médite en vrai poète. » Suit alors la description de l'esquisse de Greuze « qui laissait à réfléchir ».

Les connaisseurs reprochaient à Wille le fils de mal dessiner, d'avoir un coloris lourd, trop obscur dans les ombres et trop brillant dans les lumières elles-mêmes trop dispersées[1]. Ils n'avaient pas tort : Wille n'a jamais su correctement dessiner une main ou un pied; nous ne parlons pas de *la Mère contente* ou de *la Mère mécontente* qui sont œuvre de jeunesse, mais des tableaux de son âge mûr, de *la Double récompense de mérite*, du *Patriotisme français*. Il y a d'évidentes disproportions entre les membres et des erreurs d'anatomie.

Les suffrages du public consolaient Wille le fils des critiques des connaisseurs[2]. La bourgeoisie achetait les gravures que, d'après ses œuvres, exécutaient son père, Dennel et les autres. Et puis quelques auteurs prenaient sa défense, certains le préféraient même à Greuze : « Les âmes sensibles, disaient-ils à propos de *la Double récompense du mérite*, sont délicieusement affectées par ces scènes touchantes, alors qu'elles se révoltent à l'aspect d'un père maudissant son fils parce qu'il s'est fait soldat[3]. » Un autre[4] affirmait qu'on « cherchait bassement à décourager ce jeune artiste », mais il commençait par « oublier d'en parler », ce qui prouve que ce jeune artiste de quarante ans ne s'imposait guère.

Si *le Maréchal des logis Gillet*[5] ou *le Dévouement*

1. *Mémoires secrets*, t. XI, p. 24; t. XXIV, p. 27.
2. *Journal de Paris*, 1779, p. 1098.
3. *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur*, 1781, p. 24.
4. *Année littéraire*, 1785, t. VII, p. 21.
5. *Mémoires secrets*, t. XXX, p. 168.

du duc de Brunswick intéressèrent les visiteurs du Salon, ce fut plus par le sujet que par l'exécution. L'auteur des *Mémoires secrets*[1] disait même à propos de ce dernier tableau : « Ce sujet, proposé longtemps par l'Académie française à l'émulation de nos jeunes poètes et qui a été l'écueil de tous, n'est pas plus heureusement traité en peinture. C'est M. Wille, accoutumé à saisir les anecdotes du temps, qui s'en est emparé, mais il exigeait un sublime d'expression au-dessus de ses forces. »

Wille le fils, comprenant que la peinture académique l'emportait, avait essayé, comme Aubry, de se muer en peintre d'histoire et au Salon de 1783 il avait exposé une *Cléopâtre*. Wille reçut quelques éloges pour son effort[2], mais il s'aperçut que là n'était pas sa voie. Il avait aussi tenté le grand portrait officiel avec draperies et colonnades en reproduisant les traits du garde des sceaux Hue de Miromesnil ; l'essai n'avait pas été beaucoup plus heureux.

Il est regrettable que Wille le fils n'ait pas plutôt répété son *Petit Vaux-Hall*. Il était né pour la caricature, ses têtes de vieillards étaient amusantes ; dans sa *Dédicace du poème épique*, la moquerie retenue de la jeune femme inconsciente de sa partielle nudité, le contentement un peu ironique du poète famélique sont joliment indiqués, Wille le fils gravait avec quelque lourdeur, mais possédait le sens des valeurs ; sa planche du *Vaux-Hall* est fort bonne ; si les procédés classiques, les tailles en losange et les pointillés, hérités de son père, apparaissent par endroits, les hachures se pressent sur le cuivre égratigné et pro-

1. *Mémoires secrets*, t. XXXVI, p. 380.
2. *Journal de Paris*, 1783, p. 1098.

duisent leur effet ; ce n'est pas une gravure de graveur, c'est une gravure de peintre.

La Révolution d'ailleurs allait détourner son attention vers d'autres objets. Pierre-Alexandre prit aussitôt parti pour les vainqueurs de la Bastille. Dès septembre 1789, il revêt « l'uniforme de la soldatesque bourgeoise de notre ville de Paris », et son père affirme qu'il avait en cet équipage « fort bonne mine ». Ils fréquentèrent assidûment, le père et le fils, les réunions du district des Cordeliers ; la femme de Pierre-Alexandre, le 30 du même mois, allait avec les autres femmes d'artistes porter ses dons à la Constituante. Désormais, aux repas du quai des Grands-Augustins, on ne parla plus de gravure ; quand M. Maréchal, député à l'Assemblée nationale, venait dîner, « on ne cessait de raisonner et de parler politique ». Pierre-Alexandre fut bientôt nommé électeur pour les élections des députés militaires à la fête de la Fédération, « il le désirait vivement ». Le père et le fils assistèrent à toutes les réjouissances patriotiques ; quand on déboulonne les esclaves de la statue de Louis XIV, ils sont là, place de la Victoire, au premier rang ; ils prennent part à la cérémonie de la Fédération, au banquet sur les ruines de la Bastille, écoutent le serment des prêtres constitutionnels. Et quel beau jour, quand Pierre-Alexandre est nommé commandant du bataillon de la section du Théâtre français, quand sur le quai des Théatins, devant ses hommes, on lui passe les épaulettes et le hausse-col, quand « tout le bataillon, les grenadiers en tête, transporte son drapeau au logis » de Pierre-Alexandre ; et ce sont des vins d'honneur, et ce sont des embrassades, et ces bons bourgeois sont tout émerillonnés par ces petites grandeurs. Ils sont pourtant fiers, quand la reine

daigne adresser la parole à Pierre-Alexandre de service au château, mais à cette révolution qui leur donne tout ils restent attachés, ils habillent des volontaires, ils prêtent serment, s'indignent de l'assassinat de Marat par Charlotte Corday; le père Wille va même jusqu'à sacrifier les parchemins qui témoignent de ses titres académiques. Pierre-Alexandre dessine une *Fête de la liberté* que grave Duplessis-Bertaux; un représentant du peuple montre une statue de la République qui domine les tables de la loi; des paysans dansent de plaisir; une vieille femme, pour jouir d'un tel spectacle, vient, soutenue par ses petits-enfants, tandis que deux vieillards couronnés de roses sont portés par des jeunes gens, qu'un orchestre au fond entraîne une ronde autour d'un arbre de la liberté et qu'au premier plan un aristocrate se mord les poings. Wille s'est souvenu là des kermesses flamandes, il s'est souvenu aussi de lui-même; cette vieille rappelle son *Devoir filial*, ces vieillards couronnés *la Fête des bonnes gens* et cet aristocrate *le Joueur ruiné*. Tous ces témoignages du civisme n'empêchèrent pas le graveur et le peintre du roi de perdre leur petite fortune et de disparaître dans l'oubli.

Ce que devinrent ces deux hommes durant le Directoire et le Consulat, nous ne le savons pas. Jean-Georges Wille était octogénaire et son fils dépassait la cinquantaine. Oubliés, ils continuèrent à vivre. Pierre-Alexandre essaya de se rappeler au public par des annonces dans les *Affiches de Paris*[1], la *Gazette de l'amateur des arts*[2] ou le *Journal de Paris*[3]. On lit par exemple en 1806 : « M. Ville fils, membre de l'an-

1. Frimaire an II, p. 5170.
2. 1806, p. 7.
3. 1806, p. 373.

cienne Académie de peinture, vient d'achever un dessin qui, par la justesse de l'ensemble et le fini des détails, mérite l'attention des amateurs d'art. » Il s'agit du *Partage d'un vol par une troupe de brigands*, et Wille ajoute : « M. Ville se fera un plaisir de le montrer gratuitement à tous ceux qui voudraient le voir. M. Ville est fils du célèbre graveur du même nom aujourd'hui âgé de quatre-vingt-onze ans et vraisemblablement le doyen de tous les artistes de l'Europe. »

En 1808, le vieux graveur s'éteint, laissant pour toute fortune un mobilier estimé 2,493 francs[1] ; ce sont là les épaves de la belle collection dispersée vingt ans plus tôt. Wille le fils proteste contre l'oubli où est tombé son père, contre les critiques adressées à ses œuvres et, en 1810, quand Bervic, élève de Jean-Georges, obtient le grand prix de gravure, il proclame que la postérité rendra à son père « plus de justice et le vengera de l'espèce d'oubli où il a été relégué sur ses vieux jours »[2]. Il invite tous les amateurs à venir contempler l'œuvre de Jean-Georges ; il expose chez lui une aquarelle « finie au crayon » qui représente une *Noce de village se rendant à l'église*. Les connaisseurs ne semblent pas s'être dérangés. Pour exciter la grosse sensualité du public, il réunit à la façon de Boilly des *Vieux amateurs* autour de femmes aux poitrines rebondies. Il reprend son crayon de caricaturiste et, devant le succès des séries publiées par Martinet, il grave en 1815 trois vieux personnages ridicules, aux costumes d'émigrés, qui devisent

1. *Archives de la Seine*, Enregistrement. Registre 1950, fol. 65.
2. *Journal de Paris*, 1810, p. 1597.

n promenant leur décrépitude. En 1819, il reparaît u Salon avec une aquarelle.

Ces efforts sont vains, il reste oublié, il reste auvre. Enfin, le 9 janvier 1821, il se décide à envoyer S. A. R. Mme la duchesse d'Angoulême cette lettre avrante que les Goncourt ont déjà publiée dans la réface du *Journal* de Wille :

Respectable, vertueuse et auguste princesse..., permetés à un vieilliard de soixante et treze ans d'oser élever sa oix jusqu'à Votre Altesse Royale.

Princesse, je suis fils du célèbre graveur Jean-Georges Ville, qui a si bien illustré son siècle par la beauté de es ouvrages et dont les mœurs égalaient les rares talents. Iarie-Thérèse, impératrice d'Allemagne et reine d'Hongrie, votre illustre ayeule, a honoré mon père de son stime et l'a comblé de ses grâces. J'ai fait mon possible our suivre les traces de l'auteur de mes jours. Je fus eçu très jeune membre de l'ancienne Académie royale e peinture et par des traveaux assidues nous étions parenus, mon père et moy, à nous ménager une fortune ssez considérable pour des artistes; mais, hélas! l'horible tourbe révolutionnaire a engloutie pour jamais le ruit des soins et des peines que nous nous étions donés; en un mot, l'ouvrage de soixante-dix années de traail fut entièrement détruit. Depuis quarante-cinq ans, rincesse, je suis marié à une femme qui a fait constaent le charme de ma vie et dont malheureusement je uis privé du bonheur de la posséder. Ma femme, après voir essuyé une maladie de plus de douze années, cauée par ses cruels chagrins, a fini par perdre totallement a raison, est maintenant à la *maison royale de Charenton. Ne pouvant par aucun moyen subvenir à payer les frais e sa pension*, je supplie à mains jointes Votre Altesse Royale de daigner jeter un regard favorable sur ma situaion et sur ma malheureuse épouse et vouloir bien m'acorder une légère partie des dons qu'elle se plaît à réandre sur les honnêtes infortunes qui, dans leur détresse,

sont assurés de trouver auprès de votre Auguste personne le soulagement de leurs peines...

Wille,
Quai des Grands-Augustins, 29.

Quinze ans après Greuze, Wille le fils, son disciple, plus disciple encore des Hollandais, mourait comme lui dans la misère et dans l'oubli.

CATALOGUE
DES
ŒUVRES DE P.-A. WILLE LE FILS.

Comme nous ignorons le plus souvent ce que sont devenues les œuvres citées, nous indiquons le lieu où nous en avons trouvé la mention (la lettre M, suivie d'une date et d'une référence, renvoie aux *Mémoires de Jean-Georges Wille*. Paris, 1857, in-8°, 2 vol. — Un astérisque signifie que la gravure de l'œuvre est conservée dans les recueils consacrés à P.-A. Wille ou J.-G. Wille, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale).

A. — Œuvres dont les dates sont connues.

1761.

Paysages dessinés en Normandie (M, 14 sept., I, 178).

1763.

Apollon ou génie ailé, gravé par P.-A. Wille (indiqué par Nagler).

Paysages dessinés à l'abbaye de Saint-Maur (M, 28 sept., I, 230).

Copies d'après Lesueur au couvent des Chartreux (M, 10 déc., I, 241).

1764.

* *Des paysans demandent l'aumône à un seigneur et à sa*

femme. « Dédié à M. Huber par son très humble et très obéissant serviteur P.-A. Wille, 1764. Eau-forte.

Campagarde avec des poules (indiqué par Nagler).

Paysages dessinés à Arcueil (M, 25 oct., I, 269).

Illustrations pour un « livre de poésies des cinq sens » (M, 6 déc., I, 273).

1765.

Paysages dessinés à Sceaux et à Longjumeau (M, 8 sept., I, 300).

Portrait de *M. de Livry, évêque de Callinique*. Crayon rouge (M, 23 sept., I, 301).

Dessin du *Roi et son fermier*, opéra-comique (M, 12 nov., I, 304).

La Danse d'Amours, gravé par P.-A. Wille lui-même (indiqué par Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, IV, 23).

1766.

Portrait de *Huber* (M, 14 sept., I, 331).

*Dessin d'après *Tom Jones*, opéra-comique (cf. M, 20 nov., I, 336), gravé en 1773 par Ingouf (M, juillet, I, 552).

1767.

**La Mère contente*, Ingouf, sc., 1768 (M, 15 juill. 1768, I, 379).

**La Mère mécontente*, Ingouf, sc., 1768 (M, *ibidem*).

**L'Instruction paternelle*, Ingouf, sc., 1768, mis au jour en 179...

1769.

Tabatière avec miniature représentant une *Compagnie qui joue à la petite loterie* (M, 22 mai, I, 407).

Petit garçon tenant un oiseau (M, 14 juill., I, 408).

Une fille prête à donner à manger à deux enfants qui font leur prière, tableau sur bois (M, *ibidem*).

1770.

Paysages dessinés à Sceaux-les-Chartreux; *Treize enfants du village* et portrait de *Baader* (M, 2 sept., I, 453).

**La Bonne femme de Normandie*, dessinée quelques années auparavant, est gravée par J.-G. Wille (M, 2 juin, I, 440).

Portrait de *Lempereur*, graveur (M, 16 août, I, 452).

*Portrait de *J.-G. Wille*, Ingouf, sc. (*Ibidem*).

Dessins pour garnir des pilastres chez M. de Livry : *Deux joyeux savetiers; Une femme qui tricote et une petite fille qui lit la « Croix de Jésus »*. (M, 20 nov., I, 461).

La Lecture de la lettre, gravé par P.-A. Wille le fils (indiqué par Le Blanc).

1771.

**La Maîtresse d'école*, J.-G. Wille, sc., 1771 (M, 11 août 1772, I, 519).

**Le Petit marchand d'oranges*, Chevillet, sc. (M, 1er janv. 1771, I, 465).

Une jeune fille recevant une lettre d'une vieille femme (M, 29 déc., I, 497. « C'est son premier tableau sérieusement parlant »).

Paysages et intérieurs à Longjumeau et aux Cassaus (M, 8 sept., I, 488).

1772.

Paysages dessinés à Longjumeau (M, 30 août, I, 522). Très vraisemblablement, c'est un de ces dessins, signé et daté, qui se trouve aujourd'hui à Weimar, Goetheshaus. Il aura été donné peut-être par P.-A. Wille à Tischbein qui l'accompagnait dans cette promenade et par Tischbein à son ami Gœthe, sans doute quand ils cohabitaient à Rome.

La Mère Brigide, J.-G. Müller, sc., 1772.

1773.

Quatre dessins, dont l'un représente un *Turc enfreignant la loi en buvant du vin* (M, 26 oct., I, 561).

**Joueuse de cistre*, J.-G. Müller, sc., 1774 (M, 22 juin, I, 556).

Une mère tenant un panier de cerises, son fils essaye d'attraper celles que lui tend sa grand'mère (M, 17 sept., I, 558).

Tête de vieillard, gravé par P.-A. Wille le fils (indiqué par Le Blanc).

1774.

**La Sœur de la bonne femme de Normandie*, J.-G.

Wille, sc., 1774, dessinée plusieurs années auparavant (M, 30 mai 1774, I, 571).

La Petite Javotte, J.-G. Müller, sc., 1774.

1775.

Au Salon : **Danse villageoise*, Janinet, sc.
Retour à la vertu.
Six dessins coloriés.
Deux têtes d'étude.

1777.

**La Mère indulgente*, Lempereur, sc., 1777.

Au Salon : *L'Aumône* (appartenant alors à M. Livois).
Fête de bonnes gens ou récompense de la sagesse et de la vertu.
Devoir filial (appartenait alors au marquis de Very).
Repos du bon père.
Repas villageois, Janinet, sc.
Deux joueurs de cartes, esquisse.
Deux buveurs.
**Une dame reçoit une lettre qui l'afflige*, gravée par Cathelin, sous le titre : *la Nouvelle affligeante.*
Deux têtes d'étude.

1779.

**Sapeur des gardes-suisses*, J.-G. Wille, sc., 1779.

Au Salon : *Le Seigneur indulgent et le braconnier* (appartenant à M. Beauvarlet).
Juif polonais.
Jeune dame recevant une lettre.
Des dames de la ville allant boire du lait à la campagne.

Au Salon de la Correspondance : *Une femme assise sur un sopha et vêtue en satin, tenant dans sa main un portrait auquel elle envoie un baiser.*

1780.

**Le Petit Vaux-Hall*, P.-A. Wille le fils, sc., 1780.

1781.

**Les Délices maternelles*, J.-G. Wille, sc.

Au Salon : *La Double récompense du mérite*, Avril, sc., 1784.

1782.

**Le Philosophe du temps passé*, J.-G. Wille, sc., 1782.

1783.

**Les Soins maternels*, J.-G. Wille, sc., 1784 (cf. Portalis, *les Graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. 697).

L'Écrivain public, Guttenberg, sc. (cf. *Journal de Paris*, 1783, p. 495).

Au Salon : *Les Étrennes de Julie.*
Le Déjeûner.
Le Bouquet (il semble, d'après les *Mémoires secrets*, t. XXIV, p. 17, que ces deux tableaux sont ceux qui ont été gravés par Dennel, en 1788, sous ces titres : **Dédicace d'un poème épique* et **Essai du corset*).
Les Délices maternelles.
Cléopâtre.
Tête de vieillard, étude d'après nature.

Au Salon de la Correspondance : *la Double récompense du mérite.*

1784.

Trois têtes de femme au crayon rouge (M, 1er janv., II, 82).

1785.

Deux dessins : *Ivrognes en colère* et *Joueurs habillés selon l'ancien costume et qui sont furieux l'un contre l'autre* (M, janv., II, 109).

Au Salon : *Derniers moments d'une épouse chérie* (tableau donné en 1866 par M. Boittelle, sénateur, au Musée de Cambrai, où il se trouve aujourd'hui sous le no 161. Signé : *P.-A. Wille filius pinxit*, 1784).
**Le Maréchal des logis Gillet sauvant une jeune fille*, J.-G. Wille, sc., 1790.

Les chanteurs ultramontains.
Intérieur d'un ménage, esquisse peinte sur bois.
Plusieurs dessins.

1787.

Au Salon : *Mort du duc de Brunswick.*
Étude de tête (cf. *Affiches de Paris*, 1787, p. 1183).

. 1788.

**Le Patriotisme français*, Avril, sc., 1788.

1794.

**Fête de la liberté*, Duplessis-Bertaux, sc. aqua forti, 1795 (v. st.), 3e année républicaine (Bourcard, dans ses *Estampes du XVIIIe siècle*, déclare que Duplessis-Bertaux a gravé d'après P.-A. Wille une *Fête de la vieillesse*. Il s'agit sans doute du même tableau).

1795.

Buste d'un vieillard barbu, Dufresne, sc., 1795.

1806.

Partage d'un vol par une troupe de brigands (*Journal de Paris*, 1806, p. 373).

1808.

Noce de village, aquarelle (*Journal de Paris*, 1808, p. 2044).

1815.

Trois vieillards, caricature gravée par P.-A. Wille.

1819.

Au Salon : aquarelle.

B. — Œuvres dont les dates sont inconnues.

a) tableaux :

Tête de vieillard, Musée d'Angers.
Tête de femme, Musée de Bordeaux.
Le Mariage forcé, appartenant en 1907 à M. Wildenstein, rue de la Boétie.
L'oiseau apprivoisé, vendu 3,000 francs à la vente Eug. Kraemer, le 2 juin 1913.

b) ŒUVRES GRAVÉES :

Par Berthault : *Le Dentiste ambulant.*
La Marchande de chansons.
La Marchande de bouquets.
La Marchande de ptisane.
Quatre pièces en couleur.

Par Chevillet : * *Une vieille femme s'apprêtant à boire.*
La Bonne mère Sans-Souci.
* *Amusements du jeune âge.*
La Tourterelle chérie.
Six images de mode.
Six feuilles de jeux d'enfants.
* Portrait de *Hue de Miromesnil.*

Par Guttenberg : *L'Écrivain public.*

Par Halbou : * *La Société champêtre.*
* *Le temps perdu.*

Par Lempereur : * *Les Conseils maternels.*

Par P.-L. : * *Prévoyance au plaisirs* (sic).

Par Romanet : * *Les Joueurs.*

Par Vidal : *Les Deux Boutons.*
Le Miroir consulté.

Par Voyer l'aîné : * *Le Bouton de rose.*
La Curieuse.

Par J.-J. de Claussin (après 1800) : * *Les Vieux amateurs.*

Par J.-G. Wille : *Les Plaisirs interrompus.*

Par P.-A. Wille : Dix-neuf têtes de caractère.
Un buste en costume romain.

Lithographie Engelmann : * Tête d'homme avec turban (peut-être est-ce le *Juif polonais* du Salon de 1779).

P.-A. Wille aurait, selon Nagler, gravé deux estampes d'après Schalken.

LA

COLLECTION DE DESSINS

DE

GABRIEL LEMONNIER

AU MUSÉE DE ROUEN

Par M. Pierre Marcel.

Nous essaierons d'apporter ici une contribution à l'étude des Musées des départements. Malgré des efforts diligents, nos collections provinciales, — qui ne sont pas toutes mal conservées, loin de là, — sont presque toutes mal connues. Leurs catalogues, qui existent plus souvent qu'on ne croit, n'indiquent presque jamais l'origine des œuvres qu'ils décrivent. C'est une dangereuse source d'erreurs. Ces indications permettraient d'identifier plus aisément les œuvres envoyées de Paris dans le cours du XIXe siècle et dont la trace a été perdue, de retrouver aussi des tableaux et des statues conservés jadis dans des églises ou dans des châteaux et qui dorment, sans qu'on s'en doute, dans le Musée de la ville voisine.

En dehors des envois de l'État et des séries réunies par les municipalités, de nombreux Musées des départements contiennent des collections privées que des amateurs généreux leur ont données ou léguées toutes

formées. Ces collections sont de valeur inégale et i faut bien reconnaître que quelques-unes ne méritaien pas l'honneur d'une exposition publique. Très pei sont uniquement composées de séries de premie ordre; mais le plus grand nombre contient un moyenne très honorable de pièces historiquemen ou artistiquement intéressantes ou quelques œuvre de choix qu'on ignore généralement parce qu'elle sont perdues au milieu de productions secondaires.

Il faudrait entreprendre une étude approfondie d ces collections et des hommes qui les ont formées Comme il n'est pas possible, le plus souvent, de con naître la provenance des œuvres réunies dans ces cabi nets, la valeur propre des amateurs, leur goût, leu probité même parfois nous renseigneraient sur la con fiance qu'on peut accorder à leur choix. Il faudrai rechercher s'ils étaient préparés à réunir des tableau ou des dessins intéressants et s'ils se sont trouvés dan des conditions telles que cette réunion ait été possible C'est ce travail que nous avons tenté pour la collec tion de dessins donnée au Musée de Rouen en 186 par Hippolyte Lemonnier et composée par son père le peintre Gabriel Lemonnier, et par lui-même.

Le peintre Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier na quit à Rouen en 1743, le 6 juin. Il fut dans sa vill natale élève de Descamps, puis entra à vingt-trois an dans l'atelier de Vien. En 1770, il obtint le premie rang au concours de Rome sur ce sujet : *la Famill de Niobé* (cette toile est aujourd'hui au Musée d Rouen). Des dissentiments entre la direction de Bâtiments et l'Académie retardèrent la déclaration d son prix jusqu'à 1772. Il partit pour Rome en 1774 e y retrouva Vien qui venait de remplacer Natoire à l

tête de l'Académie de France. Il resta deux ans à Rome, pendant lesquels il se nourrit d'art italien et produisit plusieurs de ses meilleures œuvres : *la Mission des Apôtres*, *le Christ appelant à lui les enfants*, *le Christ au milieu des docteurs*, *la Paysanne de Frascati*, *l'Albanaise*. En 1785, il exposa pour la première fois au Salon *la Mort de Caton d'Utique* et une œuvre dramatique conservée au Musée de Rouen, *la Peste de Milan*. Cette même année, le premier peintre, Pierre, lui commanda, au nom du roi, *la Résurrection de Tabithe*, et il fut agréé à l'Académie royale et à l'Académie de Rouen. Dès lors, il exposa à chaque Salon. Une de ses œuvres les plus importantes est celle qu'il consacra à la décoration de la Chambre de commerce de Rouen. Elle est encore en place. C'est une composition bien équilibrée, réalisée avec aisance. On en trouve une excellente description dans les Délibérations de la Chambre de commerce de Rouen (séance du 1er juillet 1791) par Lemonnier lui-même qui, introduit en séance, commenta ainsi son œuvre :

Le commerce, si utile et si grand, en ce qu'il lie entre eux les hommes d'un même empire, tire un lustre plus éclatant encore de la communication et du rapprochement des nations entre elles. J'ai considéré ma patrie dans son commerce avec la France et dans son commerce avec les étrangers, et c'est dans cette union encore intime des nations avec les nations que j'ai placé le foyer de mon ouvrage pour traiter l'histoire ou l'esprit du commerce en général. J'ai tout ramené à cette idée, soit en plaçant le plus avantageusement possible le lieu de la scène dans un vaste port ouvert à l'activité des hommes de tous les pays du monde, en les réunissant essentiellement par un but moral, soit en choisissant cette époque si glorieuse où le génie du commerce découvre l'Amérique, soit en faisant entrer dans mon plan les arts d'industrie, les con-

naissances, les plus précieuses découvertes, les productions et les richesses propres à chaque nation.

Ce fut alors une suite ininterrompue de portraits, de tableaux d'histoire, qui assurèrent à Lemonnier une belle réputation parmi ses contemporains. Cette réputation était justifiée par un talent solide et probe et par une activité qui ne se démentit jamais.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la carrière temporelle de cet artiste ait été heureuse. En 1793, il fut nommé membre de la Commission conservatrice des monuments et à ce titre il contribua à la formation du Musée de Rouen. En 1795, il devint dessinateur et peintre de l'École de santé de Paris et, dans ce poste qu'il conserva jusqu'à sa mort, il exécuta de nombreux dessins. En 1810, l'Empereur le nomma administrateur de la manufacture des Gobelins, charge qu'il conserva jusqu'en 1816. En 1814, il avait reçu les insignes de chevalier de la Légion d'honneur.

Pendant toute sa carrière, il avait lié des rapports d'amitié avec des artistes tels que Vincent, Suvée, Moreau le jeune, Guérin, etc. Il avait fréquenté des salons littéraires, celui de Mme Geoffrin même, et entretenu des relations avec des érudits et des poètes de son temps.

Il mourut après une vie intelligemment et laborieusement remplie, le 17 août 1824, à quatre-vingts ans. Il n'a pas laissé la réputation d'un grand curieux, comme on disait au XVIIIe siècle, mais il est bien probable pourtant que c'est lui qui rassembla les premiers éléments de la collection que son fils donna au Musée de Rouen.

Ce fils, Hippolyte Lemonnier, eut une carrière

moins active. Après avoir servi dans les pages de Napoléon pendant les derniers jours de l'Empire, il fut attaché à la mission du général Guilleminot, chargé en 1820 de délimiter la frontière franco-suisse, et passa toute une année à suivre ses travaux. Il partit ensuite pour Rome, comme secrétaire de l'Académie de France, et passa plusieurs années à la Villa Médicis. Mais le climat de l'Italie n'était pas favorable à sa santé et il revint en France. Il avait droit à un poste, mais il aurait fallu le demander. Sa fierté ne s'y résigna pas. Il préféra vivre libre, nourrissant ses loisirs de lectures de Voltaire et de Rousseau, profondément imprégné des idées du XVIIIe siècle. Son père lui avait sans doute légué des œuvres d'art; il en avait acquis lui-même. Ce sont ces œuvres dont il a donné la plus grande partie au Musée de Rouen.

Il fut encouragé dans ses intentions généreuses par la vénération qu'il portait à la mémoire paternelle. La belle carrière qu'il faisait à Paris n'avait pas empêché Gabriel Lemonnier de se souvenir, pendant toute sa vie, de sa ville natale. Il avait souvent travaillé pour elle. Après avoir contribué à l'organisation de son Musée, il l'avait enrichi de plusieurs de ses œuvres, dont il n'avait exigé aucun paiement : aussi en 1819 avait-il reçu de la municipalité une donation de 3,000 fr. En 1822, il lui avait fait cession d'un certain nombre de tableaux et de dessins et elle avait accepté son prix sans discussion et sans contrôle. Il avait gardé de ce procédé une vive reconnaissance envers ses concitoyens et l'avait transmise à son fils. Et c'est ce souvenir qu'invoqua celui-ci quand, en 1862, il fit une première donation au Musée de Rouen, puis une seconde en 1868.

La première donation se composait de huit tableaux, dont voici la liste :

Bertin (Jean-Victor), 1775-1842. *Paysage : rivière, site montueux, figures.* H. 0,40; L. 0,31.

Brascassat. *Vue prise du mont Palatin à Rome.* H. 0,73; L. 0,97. Ce tableau porte la signature : R. Bat et la date de 1827. Il est d'un temps où l'artiste ne s'était pas encore spécialement voué à la peinture d'animaux. Il fut exécuté pour la comtesse de Fourcroy (veuve du célèbre chimiste) qui le transmit par testament à Lemonnier fils.

G. Grieco. *Ruines d'un palais.* Au fond, la mer; figures. H. 0,72; L. 0,38. Ce tableau avait été acquis à Gênes en 1837. Il est du xviii[e] siècle et dans la manière de Panini. Le nom de son auteur est inconnu en France; il ne semble pas qu'on y puisse rencontrer d'autres œuvres portant la même signature.

Guerchin (Gio-Francesco-Barbieri, dit le), 1591-1666. *Portrait d'homme*, en buste. Vêtement noir, col blanc rabattu. H. 0,37; L. 0,27. Une note de Lemonnier fils, dans l'inventaire de ces tableaux, indique que ce tableau fut acquis à Bologne en 1837 d'une famille Ferlini qui affirmait descendre du Guerchin. Le cartel du tableau au Musée porte qu'il s'agit là d'une copie du Guerchin. Nous n'avons pu, en tout cas, déterminer d'après quelle œuvre. Il eût peut-être été plus sage d'inscrire sur ce portrait intéressant et vigoureux : attribué au Guerchin, car nous sommes obligés à son sujet de nous en tenir à ces trois certitudes : 1° il est bien dans la manière du Guerchin; 2° il n'est pas évident qu'il soit de sa main;

3° s'il est une copie, nous ne savons d'après quel morceau.

LEMONNIER (Anicet-Charles-Gabriel), 1743-1824. *François Ier recevant au château de Fontainebleau, dans la galerie de Henri II, le tableau de la « Sainte-Famille » de Raphaël* (1518). H. 0,61; L. 0,74. C'était là un genre familier à Lemonnier. Le second tableau offert par son fils dans la même donation est du même ordre. Ces deux sujets furent exposés au Salon de 1814 en même temps qu'une troisième toile représentant *la Lecture de la tragédie de l'Orphelin de la Chine dans le salon de Mme Geoffrin*. En même temps que les deux tableaux de son père, Lemonnier fils donna des dessins légendaires permettant d'identifier les personnages représentés. Il ne semble pas que les toiles dont nous nous occupons ici soient celles mêmes qui parurent au Salon. Ce sont des répétitions, plus petites, des originaux. Ceux-ci avaient été exécutés pour l'impératrice Joséphine, puis avaient appartenu au prince Eugène, duc de Leuchtenberg, et avaient passé successivement à Paris, à Munich, puis à Saint-Pétersbourg. L'un d'eux, *François Ier recevant la Sainte-Famille de Raphaël*, a été gravé par Jaret.

TOURNIÈRES (attribuée à Robert), 1668-1753. *Portrait d'une jeune femme*. H. 0,60; L. 0,43. Dans l'Inventaire de Lemonnier, le nom de Tournières était invoqué sans hésitation au sujet de cette toile. Le catalogue du Musée de Rouen a prudemment adopté une simple attribution. Il semble qu'on doive aller plus loin et supprimer définitivement le nom de cet artiste du cadre. L'œuvre est fort belle, d'une grande

vigueur de coloris, avec un effet de clair-obscur assez rare du temps de Tournières, plus rare encore à l'époque précédente et qu'on retrouve parfois chez cet artiste. C'est ce qui explique que l'attribution ait pu être faite et maintenue. Mais il suffit pour la détruire de regarder le costume du modèle. Il date du temps de Louis XIII, et Tournières n'a pas pu le peindre. Nous ne savons d'ailleurs par quel nom remplacer le sien. Si la plupart des tableaux d'histoire du XVIIe siècle peuvent être assez aisément attribués, il n'en est pas de même des portraits. En dehors des portraitistes de métier, presque tous les peintres ont exécuté des portraits sans qu'il soit presque jamais possible de les identifier.

VIEN (Marie-Joseph), 1716-1809. *Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth*. H. 0,30; L. 0,23. C'est une esquisse vivement colorée provenant de la vente après décès de Vien le fils en 1849.

Ces huit tableaux apportaient un enrichissement certain au Musée de Rouen, et Lemonnier fils, en les offrant à la ville natale de son père, donnait déjà à celle-ci un précieux témoignage de la reconnaissance qu'il lui gardait pour les honneurs dont elle avait entouré Gabriel Lemonnier. Mais il allait poursuivre la série de ses dons et, après avoir enrichi le Musée de peinture, fournir les premiers éléments d'un Musée des dessins.

Dès sa donation de 1862, il laissait prévoir son intention de la compléter avant sa mort par une autre aussi importante. En 1868, il réalisa son projet et offrit à la municipalité de Rouen, par une lettre qui est conservée aux Archives de la ville, avec toutes les

délibérations concernant cette donation et celle de 1862, une série de cent dessins dont il envoyait la liste. La direction du Musée, consultée, émit immédiatement un avis favorable. Le 20 novembre 1868, le Conseil municipal prit une décision acceptant le don et remerciant le donateur. Les dessins furent alors envoyés de Paris. Sur les cent, trente étaient montés, soixante-dix en feuilles. Ils sont actuellement tous encadrés et exposés dans une même salle du rez-de-chaussée du Musée.

Après avoir énuméré les dessins qu'il donnait, Lemonnier ajoutait : « Si la donation est agréée, j'y ajouterai un bon portrait au pastel de l'abbé Lemonnier, fabuliste normand, traducteur estimé de Perse et de Térence. L'abbé Lemonnier fut membre de l'Institut dès sa formation. » L'abbé Lemonnier était le frère du peintre et par conséquent l'oncle du donateur. Son portrait est en effet exposé dans la même salle que les dessins. C'est un joli pastel ovale, clair de ton, très agréable de coloration et fort bien conservé. Nous n'avons pas pu retrouver son auteur. On ne saurait s'en étonner. Les pastellistes étaient très nombreux dans la deuxième moitié du siècle, et, quel que soit leur talent, ils n'étaient pas très estimés, puisque l'Académie de peinture, après avoir reçu La Tour et Perronneau, avait décidé de fermer ses portes à leurs émules. Le nom de ces pastellistes ne nous est souvent pas même parvenu; il nous reste, par contre, un grand nombre d'œuvres que nous ne pouvons pas identifier.

Comment les dessins du Musée de Rouen sont-ils parvenus entre les mains d'Hippolyte Lemonnier? Nous ne le savons pas exactement. Pour ceux de son

père, il les a reçus en héritage; et il est bien vraisemblable que le plus grand nombre des dessins de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle qui se trouvent dans la collection ont la même provenance. Gabriel Lemonnier était lié à bon nombre d'artistes de son temps; ses fonctions officielles le mettaient en rapports avec beaucoup d'autres, il est bien certain qu'il reçut et qu'il conserva un certain nombre de dessins. Mais était-il lui-même amateur? Était-il de ces artistes qu'étudie Courajod, dans son Livre-Journal de Lazare Duvaux, qui faisaient aux amateurs véritables une concurrence parfois heureuse? Nous ne le savons pas. En tous cas, nous sommes certains que les tableaux que nous avons étudiés plus haut n'ont pas été réunis par lui, mais par son fils. En effet, nous avons des renseignements précis sur l'origine du Vien, du Guerchin, du Grieco; le Bertin et le Brascassat ont été exécutés trop tard pour avoir pu être acquis par Gabriel Lemonnier. Il est assez vraisemblable que la plupart des dessins italiens de la collection ont été également rassemblés par Lemonnier fils quand il séjourna en Italie comme secrétaire de l'Académie de France à Rome; mais nous n'avons sur ce point aucune certitude.

Cette collection de dessins est très précieuse. Elle est variée et dénote chez ceux qui l'ont formée un goût distingué. On y rencontre à la fois des œuvres italiennes, hollandaises et françaises. Dans un temps où les petits maîtres du XVIIIe siècle n'étaient plus à la mode, elle leur réservait une place, et une place importante, comme en témoignent quelques-unes des pièces conservées au Musée de Rouen et quelques autres qui se trouvent encore dans la collection de M. Henry Lemonnier. A peu d'exceptions près, les

attributions sont exactes. Elles ont toujours été faites avec prudence; le nombre d' « Inconnus » qui figure dans la liste suffirait à le prouver.

Nous allons donner ici le catalogue de la collection Lemonnier. Nous étudierons les dessins par école et dans chaque école par ordre alphabétique. Cet ordre n'est peut-être pas le plus logique; mais c'est à coup sûr le plus commode. Nous nous y arrêtons toujours parce que le premier mérite d'un inventaire est d'être pratique et facilement consultable. A la suite de la description, des mesures et de la matière, nous plaçons les observations que peuvent comporter les dessins.

Indiquons dès maintenant la façon dont cette collection a été formée.

Sans qu'on puisse supposer qu'elle réponde à un plan arrêté à l'avance, on arrive très bien à déterminer comment les différents éléments qui la composent sont arrivés entre les mains de Lemonnier fils.

Ses cartons contenaient d'abord des souvenirs de famille, comme le portrait au pastel de l'abbé Lemonnier (nº 1204) et le portrait au crayon noir de Gabriel Lemonnier (nº 1205). Ces œuvres sont anonymes. On peut le regretter. Ces deux portraits sont fort bons et nous sommes certains au moins de la ressemblance de celui de Gabriel Lemonnier par la ressemblance qu'il présente avec un des descendants du peintre rouennais.

Les dessins de Gabriel Lemonnier lui-même, assez nombreux puisqu'il y en a dix-neuf, rentrent aussi dans la catégorie des souvenirs de famille. Il est heureux qu'ils nous aient été conservés. Le Musée de Rouen en possédait fort peu avant la donation de

1868, et rien n'est précieux comme ces séries de croquis qui nous font pénétrer dans l'intimité de la vie artistique d'un peintre et connaître sa pensée; ainsi les papiers d'un auteur déposés dans des archives ou dans une bibliothèque nous révèlent, mieux souvent que les œuvres publiées, le sens de sa vie et de son génie. Parmi ces dessins de Gabriel Lemonnier, on remarquera surtout la tête, si vivante, de Louis XVI croquée à Versailles pendant un déjeuner, et qui servit certainement d'étude pour le tableau de la Chambre de commerce de Rouen.

Les œuvres purement rouennaises n'abondent pas dans cet ensemble. Il y en a trois pourtant, — sans que nous sachions si elles ont été acquises par Gabriel Lemonnier ou par son fils. Elles ont toutes trois une grande importance documentaire, et l'une d'elles au moins est d'une valeur artistique remarquable. C'est la *Vue de Rouen*, prise en 1777 de la rive gauche de la Seine par Charles-Nicolas Cochin. Elle rappelle, par sa composition et par son exécution, les grands dessins pour gravures, si précieux pour nous par leur exactitude et par leur beauté, que les Silvestre et les Perelle consacrèrent à la description des provinces françaises. Les deux autres paysages de Rouen sont anonymes : c'est une *Vue de Rouen et de son ancien pont de bateaux pour l'entrée de Louis XVI le 28 juin 1786* et une *Vue de l'ancien petit château*. Sans valoir le dessin de Cochin, ces deux études méritaient d'être conservées.

Quelques artistes normands figuraient dans la collection de Gabriel Lemonnier et de son fils. Malheureusement, le plus grand d'entre eux, Nicolas Poussin, n'est représenté que par une copie du

Triomphe de l'Agriculture dessinée par Lemonnier lui-même. Peut-être une copie par un Inconnu du *Christ guérissant les malades* est-elle également d'après Poussin, sans que nous ayons pu retrouver le dessin original. On ne peut s'étonner de voir Poussin si mal représenté parmi les artistes normands de cette collection. Il ne semble pas que l'artiste soit jamais retourné dans son pays après l'avoir quitté, et comme ses dessins ont été de tous temps recherchés par les grands Cabinets de France et d'Italie, ce n'est que par hasard qu'ils auraient pu revenir dans sa province natale. De Jean Jouvenet, au contraire, trois études : l'une pour un portrait de son neveu Restout, une autre d'un *Moine en méditation;* la troisième est une étude de *Lazare se réveillant* pour le grand tableau du Musée du Louvre. Jouvenet dessinait beaucoup et ses croquis ne sont pas plus rares dans les collections normandes que dans les cabinets parisiens ; mais les trois œuvres que nous avons ici nous donnent sur son talent et sur ses genres de prédilection une vue exacte et complète. De Restout le jeune, voici une *Tête de vieillard*, d'importance assez secondaire d'ailleurs ; mais Restout ne mérite pas, à beaucoup près, l'attention qu'on doit à Jouvenet. Quant à Houel, connu surtout comme paysagiste, auquel on doit le *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari...*, nous trouvons ici de sa main une étude de jeune fille, intéressante et assez vivante, mais qui ne donne pas de son talent une idée aussi heureuse que les aquarelles conservées au Louvre et qui servirent de préparation aux gravures de l'ouvrage sur la Sicile.

Le plus grand nombre de ces dessins est français.

Beaucoup sont d'artistes qui vivaient encore au début du XIXe siècle, soit qu'ils aient survécu à leur époque, comme Vien, Moreau, Fragonard ou Hubert Robert, soit qu'ils aient été alors dans le plein épanouissement de leur talent, comme Suvée, Vincent, Guérin, Nicolle, Norry, Perron, etc. C'est à ces peintres, ses contemporains, qu'allaient certainement les préférences de Gabriel Lemonnier; il apprit à son fils à les aimer; il est donc tout naturel que leurs œuvres soient assez nombreuses dans ce cabinet. On est plus surpris d'y trouver des œuvres du XVIIIe siècle dont les auteurs n'étaient plus guère à la mode entre 1800 et 1830, des Fragonard, par exemple, et des Hubert Robert. Deux explications de leur présence sont possibles et peut-être doit-on les invoquer toutes les deux à la fois. Gabriel Lemonnier était né en 1743, il avait connu le temps du triomphe de Fragonard et d'Hubert Robert; il avait peut-être, quoique ne les imitant jamais, gardé du goût pour leurs œuvres; il avait en tous cas certainement vécu dans un milieu où on les aimait. D'autre part, Hubert Robert et Fragonard ont vécu l'un et l'autre jusqu'aux premières années du XIXe siècle, et on pouvait très bien, par cela même, être conduit à acquérir leurs dessins, alors qu'on ne goûtait plus ceux de leurs contemporains, morts depuis longtemps. Le XVIIIe siècle, en dehors d'eux, est fort mal représenté dans la collection Lemonnier. On trouve là deux Natoire de bonne qualité (mais il n'y a pas d'homme au XVIIIe siècle qui ait dessiné plus que Natoire, et il n'y a pas un cabinet où il ne soit représenté), et un Watteau. Cette dernière attribution ne peut certainement pas être maintenue.

Les dessins étrangers sont beaucoup moins nombreux, dans ce cabinet, que les français; on y rencontre pourtant un certain nombre d'italiens et quelques hollandais. Parmi les italiens, aucune pièce importante des XIVe, XVe ou XVIe siècles n'est à signaler. Par contre, on peut citer un Guerchin, un Pompeo Battoni, un Bolognese, un Octave Leoni et un Carlo Maratta, c'est-à-dire un choix, assez restreint d'ailleurs, des artistes italiens le plus à la mode au XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe siècle français. Mais c'est surtout par des copies, fort bonnes d'ailleurs, que l'école italienne est représentée. Nous avons dit qu'elles avaient été sans doute rassemblées par Lemonnier fils pendant son séjour en Italie. Mais il faut noter que Gabriel Lemonnier lui-même en avait exécuté un certain nombre qu'on retrouve ici.

Quant aux hollandais, ils sont trois : *Un pêcheur* de Pieter Van Laer, une *Marine* attribuée à Albert Cuyp et une *Feuille d'étude* de Rembrandt. Cette dernière seule est remarquable. La tentation première est de se méfier quand on rencontre ce nom glorieux dans un cabinet encore ignoré; mais ici, sans que nous puissions en donner de preuve absolue, il semble bien que nous nous trouvons en présence d'un croquis authentique du maître; la qualité du trait, sa simplicité, la richesse d'expression qu'on trouve dans les moindres bouts de dessins de Rembrandt se reconnaissent dans cette petite feuille qui vaudrait d'être reproduite.

Par l'étude rapide que nous venons d'en faire, on voit que la collection de dessins donnée en 1868 au Musée de Rouen par Hippolyte Lemonnier méritait

d'être inventoriée moins sommairement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, puisqu'on y trouve quelques œuvres de premier ordre et un grand nombre de pièces intéressantes par leur valeur artistique, topographique, historique, ou par les précisions qu'elles nous apportent sur la sorte de collection qu'un artiste distingué et un amateur éclairé, — sortis de la bourgeoisie, — pouvaient former dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe.

CATALOGUE.

École française.

Boissieu (Jean-Jacques de). Lyon 1736-1810.

(941)[1]. *Vue de la Chartreuse de Lyon.* — Paysage boisé. A droite, sur un rocher, la Chartreuse. Au centre, sur un chemin, deux personnages.

Sépia. H. 0,200; L. 0,240.

Bourdon (Sébastien). Montpellier 1616-Paris 1671.

(944). *Portrait de jeune fille.* — De face, en buste, une fanchon sur la tête.

Sanguine, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,160; L. 0,140.

Clérisseau (Charles-Louis). Paris 1722-Auteuil 1820.

(961). *Paysage.* — A gauche, des ruines. A droite, un moulin. Au premier plan, plusieurs personnages, dont deux femmes à cheval.

Gouache. H. 0,190; L. 0,280.

1. Les numéros entre parenthèses sont ceux du Catalogue du Musée de Rouen, par M. Émile Minet, conservateur du Musée, édition de 1911. Nous tenons à remercier ici M. Émile Minet de l'accueil extrêmement aimable et obligeant qu'il nous a fait au Musée de Rouen.

COCHIN (Charles-Nicolas... le fils). Paris 1715-1790.

(962). *Vue de Rouen prise en 1777 de la rive gauche de la Seine.* — Au premier plan, le quai avec des navires qu'on décharge et une foule de personnages. Sur l'autre rive, le port et la silhouette de la ville.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,350; L. 0,740.

ESCHARD (Charles). Caen 1748?

(997). *Paysage.* — Un chemin au milieu d'un défilé de rochers. Sur le chemin, des personnages.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,260; L. 0,190.

FRAGONARD (attribué à Jean-Honoré). Grasse 1732-Paris 1806.

(1000). *Les ruines du Colisée.* — Fragment de ruines et de voûtes envahies par la végétation. Deux femmes au pied des ruines.

Sanguine. H. 0,420; L. 0,300.

Ce dessin, excellent, est bien dans la manière des sanguines rapportées par Frago de son voyage d'Italie. Mais il n'est pas possible d'y inscrire une attribution plus précise. En effet, les sanguines de ce genre sont extrêmement abondantes, et nous savons que d'autres artistes que Frago en ont exécuté un grand nombre. Beaucoup d'entre elles sont anonymes et il n'est pas possible de leur donner un auteur. D'autres peuvent être attribuées à des hommes tels qu'Aman, Ango, etc.

(1001). *Satyres et Bacchantes.* — Formant une ronde autour d'un terme du dieu Pan.

Plume et encre de Chine. H. 0,120; L. 0,250.

GREUZE (attribué à Jean-Baptiste). Tournus 1725-Paris 1806.

(1007). *Tête d'enfant.* — Appuyée sur le coude gauche posé sur une table.

Sanguine. H. 0,300; L. 0,260.

Ce dessin et le suivant sont bien dans la manière de Greuze; mais les sanguines de ce genre ont été trop nombreuses à cette époque pour qu'il soit possible de mettre

une autre indication qu'*attribué à* sur celles qui n'ont pas servi à l'exécution de tableaux et dont la provenance est inconnue.

(1008). *Tête de fillette.* — De trois quarts à droite, les cheveux serrés dans un bonnet.

Sanguine. H. 0,330; L. 0,280.

GUÉRIN (Pierre-Narcisse). Paris 1744-Rome 1833.

(1011). *Le Christ guérissant les malades.* — Le Christ, au centre, près d'une porte de ville, montre le ciel d'une main et impose l'autre à un malade que portent deux hommes. Autour du Christ, une foule.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,360; L. 0,270.

A gauche : P. GUÉRIN.

(1012). *Portrait de l'auteur.* — En buste, vêtu d'une redingote, la tête couverte d'un bonnet.

Crayon noir. Ovale. H. 0,150; L. 0,130.

HOUEL (Jean-Pierre-Louis-Laurent). Rouen 1735-1813.

(1028). *Étude de jeune fille.* — A mi-jambe, de profil à droite, en costume des dimanches, la tête couverte d'un bonnet.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,190; L. 0,140.

HUET (Jean-Baptiste). Paris 1745-1811.

(1036). *Paysage.* — Au premier plan, des enfants se baignent dans une rivière que traverse, au fond, un pont où passe un chasseur et son chien. Fond de bois.

Sanguine. H. 0,210; L. 0,310.

JOUVENET (Jean, dit le Grand). Rouen 1644-Paris 1717.

(1042). *Portrait de Restout père.* — De trois quarts à droite, un bonnet sur la tête.

Crayon noir. H. 0,200; L. 0,170.

(1041). *Moine en méditation.* — De profil à gauche, assis, une tête de mort dans les mains.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,200; L. 0,230.

(1040). *Homme couché.* — Étude pour Lazare de la *Résurrection de Lazare* au Musée du Louvre.

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,200; L. 0,270.

LANTARA (attribué à Simon-Mathurin). Ancy 1729-Paris 1778.

(1055). *Paysage.* — A gauche, un palais en ruines; à droite, une rivière.

Crayon noir. H. 0,200; L. 0,290.

(1054). *Étude de saule.*

En bas, à droite : LANTARA.

Crayon noir sur papier gris. H. 0,290; L. 0,420.

LE BRUN (Charles). Paris 1619-1690.

(1060). *Étude d'homme.* — A genoux, de trois quarts à gauche, tenant une pierre. Étude pour la *Lapidation de Saint-Étienne.*

Sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. Cintré du haut. H. 0,280; L. 0,170.

LEMONNIER (Anicet-Charles-Gabriel). Rouen 1743-Paris 1824.

(1083). *Portrait de Louis XVI.* — De trois quarts à gauche. Traité comme les préparations de La Tour.

Sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,200; L. 0, 190.

Dessiné d'après nature en 1786 pendant un repas du roi à Versailles.

(1074). *Le duc d'Harcourt.* — La tête seule; de trois quarts à gauche.

Crayon noir et estompe. H. 0,290; L. 0,250.

En bas, au crayon noir : LE DUC D'HARCOURT, CAPITAINE DES GARDES. TRÈS RESSEMBLANT.

(1082). *Portrait du frère aîné du peintre en costume de fantaisie.* — De profil à gauche, à mi-corps, un manteau jeté sur l'épaule, le poing sur la hanche.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,320; L. 0,220.

(1076). *Femme de la Sabine.* — Assise, en costume national, presque de face, une jarre près d'elle.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,380; L. 0,260.

A gauche, à la plume : LEM. DEL^{t}.

(1075). *Étude de femme dormant.* — Étendue, de trois quarts à gauche, la main gauche sous la tête. Étude pour un tableau projeté de *Bélisaire.*

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,310; L. 0,320.

(1073). *Demi-figure de femme.* — De profil à gauche, inclinée, en costume cauchois.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,420; L. 0,290.

(1078). *Homme assis.* — Demi-figure, de profil à gauche, la tête appuyée dans la main gauche.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,320; L. 0,230.

(1084). *Ruines du Palatin?* — Une galerie voûtée s'enfonçant dans l'ombre et à laquelle on accède par un escalier.

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,360; L. 0,260.

(1186). *Le temple de Vesta et le mont Aventin à Rome.* — Le petit temple rond devant d'autres monuments. Au premier plan, la route ou s'entretiennent des hommes et ou passent des charrettes.

Plume. H. 0,240; L. 0,380.

(1087). *Cascade de Tivoli.* — Tombant de face, au premier plan. Derrière, le village.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,290; L. 0,450.

(1077). *L'Acqua Acetosa, au bord du Tibre.* — A gauche, la fontaine avec quelques figures. A droite, le Tibre entre des rives très hautes.

Plume. H. 0,220; L. 0,380.

(1081). *La Porte nomentane à Rome.* — Vue d'une des collines de la ville.

Crayon noir, lavé de bistre. H. 0,260; L. 0,200.

(1080). *Paysage italien.* — Devant des collines, traversant un torrent, un pont auquel on accède par une tour.

Plume, lavé de bistre. H. 0,240; L. 0,390.

(1079). *Paysage composé.* — A droite, un palais devant des montagnes. A gauche, des arbres. Au milieu, une route avec quelques figures.

Plume, H. 0,240; L. 0,380.

(1088). *Allégorie*, d'ap. G.-B. Tiepolo. — Un amour, sur un char, précède d'autres amours, au milieu de nuages.

Plume, rehaussé de gouache, sur papier jaune. H. 0,220; L. 0,290.

(1089). *Pendentifs*, d'ap. Solimena. — Une femme entourée de génies.

Sanguine. H. 0,230; L. 0,310.

A gauche : « FRANCESCO SOLIMENA PINGEBAT. Anno 1695. » Inscription illisible à droite.

(1092). *Les vendeurs chassés du temple*, d'ap. Luca Giordano.

Plume. H. 0,330; L. 0,230.

En bas, à droite, à la plume : LEM...

(1090). *Héliodore chassé du temple*, d'ap. Solimena.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,220; L. 0,310.

(1091). *Triomphe de l'agriculture*, d'ap. Nicolas Poussin.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,120; L. 0,290.

LEMONNIER (attribué à Anicet-Charles-Gabriel).

(1093). *Tombeau d'un prélat.* — Le prélat est à genoux sur la pierre tombale. Devant, un aigle soulève la pierre d'un cercueil. A droite, la Mort, à gauche, le Temps. Au-dessus de la Mort, une Renommée.

Plume, rehaussé d'encre de Chine et de blanc. H. 0,240; L. 0,240.

LEMONNIER (d'après Anicet-Charles-Gabriel).

(1206). *Portrait d'un prélat.* — De trois quarts à gauche, à mi-jambes, assis, en costume de cardinal.

Crayon noir, sur papier gris. H. 0,290; L. 0,230.

(1207). *Statue d'un ecclésiastique.* — Debout, les mains jointes, dans l'attitude de la prière.

Sanguine. H. 0,240; L. 0,150.

(1208). *Une jeune fille, vêtue à l'antique, place une couronne sur la tête d'un écolier.*

Sanguine. H. 0,240; L. 0,150.

MANGLARD (Adrien). Lyon 1685-Rome 1760.

(1108). *Port de mer.* — A gauche, une jetée où passent des hommes embarquant ou débarquant. A droite et au fond, des navires.

Crayon noir. H. 0,290; L. 0,420.

MÉNAGEOT (François-Guillaume). Londres 1744-Paris 1816.

(1114). *Jeune fille offrant des fleurs aux Grâces.* — Une jeune fille, de profil à gauche, dans un bois, présente une guirlande de fleurs à un groupe des Trois Grâces posé sur un autel.

Crayon noir. H. 0,210; L. 0,160.

Ce dessin était vraisemblablement destiné à une illustration.

MOITTE (Jean-Guillaume). Paris 1746-Paris 1810.

(1120). *Autel antique.* — En forme de trépied.

Plume, lavé d'encre de Chine. Mis au carreau. H. 0,240; L. 0,140.

MOREAU LE JEUNE (Jean-Michel). Paris 1741-1814.

(1122). *Composition projetée en l'honneur de la naissance du Dauphin, fils de Louis XVI.* — Au premier plan, la France. Tout autour, des attributs allégoriques.

Plume, rehaussé de bistre. H. 0,210; L. 0,160.

(1123). *Une assemblée délibérante au temps de la Révolution.* — A gauche, une tribune avec des personnages. A droite, une salle en amphithéâtre. Un personnage à la tribune.

Crayon noir, lavé de bistre. H. 0,220; L. 0,350.

(1124). *Trois études de femmes en costume du moyen âge.*

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,180; L. 0,300.

NATOIRE (Charles-Joseph). Nîmes 1700-Castel Gondolfo 1777.

(1130). *Sainte-Famille.* — La Vierge, assise, porte l'En-

fant dans les bras. Derrière elle, à gauche, saint Joseph. Des angelets regardent l'Enfant dormir.

Crayon noir et plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc. Forme circulaire. Diamètre, 0,200.

(1129). *La Résurrection.* — Le Christ sort du sépulcre, dans une gloire, entouré d'anges. Autour du sépulcre, les soldats s'éveillent.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,230; L. 0,130.

NICOLLE (Victor-J.). ? 1759-? 1813.

(1131). *Vue d'un édifice en ruines.* — Sans toit, avec des fenêtres à colonnades. Au premier plan, une voûte.

Aquarelle. H. 0,260; L. 0,190.

NORRY (Charles). Paris 1756-1832.

(1135). *Intérieur de Saint-Pierre de Rome.* — Vu du côté du baldaquin du Bernin pendant une cérémonie pontificale. Une foule remplit la nef.

Plume, lavé d'encre de Chine et aquarelle. H. 0,680; L. 0,470.

(1134). *La grotte du Pausilippe à Naples.* — Elle est éclairée par une lanterne et traversée par une foule de cavaliers, de voitures, de troupeaux au galop.

Lavis d'encre de Chine et aquarelle. H. 0,680; L. 0,470.

PEYRON (attribué à Jean-François-Pierre). Aix 1744-Paris 1814.

(1144). *Philosophes.* — Assis dans une campagne avec fabriques, devisant près de squelettes.

Plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc. H. 0,250; L. 0,400.

RESTOUT (Jean). Rouen 1692-Paris 1768.

(1150). *Tête de vieillard.* — De trois quarts à droite.

Sanguine. H. 0,210; L. 0,180.

ROBERT (Hubert). Paris 1733-1808.

(1159). *Paysage d'Italie.* — Devant un aqueduc en ruines, des personnages assis près d'un troupeau. A travers une arcade de l'aqueduc, la campagne.

Crayon noir. H. 0,310; L. 0,400.

(1160). *Substructions du palais de Mécène à Tivoli.* — Une galerie voûtée au fond de laquelle coule une cascade.

Sanguine. H. 0,400; L. 0,280.

SUVÉE (Joseph-Benoît). Bruges 1743-Rome 1807.

(1169). *Figure.* — De profil à gauche, à demi couchée.

Crayon noir. H. 0,330; L. 0,160.

En bas à gauche à la plume : SUVÉE, et à droite : SUVÉE J.-B., 1743-1807, Ft ROME 1772.

VANDERBURCH (André-Jacques-Édouard). Montpellier 1756-Paris 1803.

(1171). *Paysage.* — Des fabriques vues de nuit. A droite, des arbres. Effet de lune.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,200; L. 0,290.

VERNET (Claude-Joseph). Avignon 1714-Paris 1789.

(1172). *Marine.* — A gauche, la mer avec des navires. A droite, des collines. Au premier plan, des pêcheurs.

Crayon noir, rehaussé d'encre de Chine. H. 0,260; L. 0,420.

VIEN (Marie-Joseph, comte). Montpellier 1716-Paris 1809.

(1175). *La Vierge à genoux.* — Étude pour le tableau : *l'Assomption de la Vierge* à l'église des Blancs-Manteaux de Paris.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,280; L. 0,250.

(1176). *Figure de vieillard.* — De trois quarts à gauche, debout, appuyé sur un bâton, couvert d'un manteau drapé.

Sanguine, rehaussé de blanc sur papier bleuté. H. 0,270; L. 0,210.

VINCENT (François-André). Paris 1746-1816.

(1177). *Portrait de Mgr Ruffo, prélat napolitain.* — De profil à droite en costume d'abbé du XVIIIe siècle, assis, lisant, les jambes croisées.

Sanguine. H. 0,300; L. 0,310.

(1178). *Portrait d'un ecclésiastique.* — Assis dans un fauteuil de paille, de trois quarts à gauche, son chapeau sur les genoux, les jambes croisées.

Crayon noir. H. 0,340; L. 0,340.

VOUET (Simon). Paris 1590-1649.

(1181). *Hercule.* — Au repos, appuyé sur sa massue, de trois quarts à gauche, la tête appuyée sur la main. Figure plafonnante.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,270; L. 0,230.

(1180). *Étude d'homme.* — De face, à mi-corps, drapé dans un manteau, regardant à gauche.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,220; L. 0,150.

(1182). *Figure nue.* — Étendue de gauche à droite et de profil, un bâton à la main, une draperie sur les reins.

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,230; L. 0,410.

En bas à gauche, au crayon noir : S. VOUET.

WATTEAU (attribué à Jean-Antoine). Valenciennes 1684-Paris 1721.

(1183). *Figure de femme.* — A mi-corps, en costume de cour, de trois quarts à droite, un éventail à la main.

Sanguine. Ovale. H. 0,080; L. 0,060.

Ce dessin n'est certainement pas de Watteau, mais d'un graveur de second ordre du XVIIIe siècle.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

CUYP (attribué à Albert). Dordrecht 1605 ou 1620-1689 ou 1691.

(965). *Marine.* Deux navires à voiles, à l'ancre, près d'une jetée.

Crayon noir. H. 0,130; L. 0,180.

REMBRANDT (Harmenz VAN RYJN). Leyde 1606-Amsterdam 1669.

(1149). *Feuille d'étude.* — Quatre figures d'hommes non achevées.

Plume. H. 0,160; L. 0,150.

VAN LAAR (Pieter). Laaren 1613-Haarlem 1674.

(1145). *Un pêcheur.* — De dos, assis au bord de l'eau.

Pierre noire et estompe. H. 0,110; L. 0,150.

ÉCOLE ITALIENNE.

BATTONI (Il Cavaliere Pompeo-Girolamo). Lucques 1708-1787.

(928). *Feuille de croquis.* — Main, pied, buste d'enfant tenant une grappe, la main levée.

Sanguine. H. 0,190; L. 0,270.

BERRETTINI (d'après Pietro, dit de Cortone). Cortona 1596-1669.

(1198). *L'Assomption de la Vierge.*

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,310; L. 0,240.

BOLOGNESE (Jean-François-Grimaldi, dit le). Bologne 1606-1680.

(942). *Paysage.* — Au premier plan, deux personnages. Sur la rive opposée, une ville.

Plume. H. 0,210; L. 0,300.

CANOVA (Antonio). Possagno 1757-Venise 1822.

(952). *Étude de femmes.* — Six têtes et une femme à mi-corps.

Crayon noir. H. 0,190; L. 0,160.

Extrait d'un cahier de croquis de Canova. Donné à Rome en 1830, par monsignor de Medici-Spada.

CARRACHE (d'après Annibal). Bologne 1560-1609.

(1199). *Mars et Vénus.*

Plume, rehaussé de bistre. H. 0,240; L. 0,320.

COLLI (Giovanni, dit il Luchesini, et Antonio Gherardi de Rieti, d'après).

(1196). *Pendentifs représentant des femmes*, à Sainte-Marie de Trevi des Pères porte-croix à Rome.

Sanguine. H. 0,330; L. 0,290.

(1195). *L'Adoration des mages*, à Sainte-Marie de Trevi des Pères porte-croix à Rome.

Sanguine. H. 0,310; L. 0,190.

En bas, inscription indiquant la provenance.

(1194). *Femme tenant une branche de fruit.*

Sanguine. H. 0,213; L. 0,130.

(1193). *Femme tenant une colombe sur ses genoux.*

Sanguine. H. 0,210; L. 0,130.

GUERCHIN (Jean-François Barbieri, dit le). Cento 1591-1666.

(1009). *Jeune femme achetant une étoffe à un marchand.* — De face, la jeune femme tient l'étoffe. Le marchand est à droite, de profil à gauche. Personnages à mi-corps.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,180; L. 0,260.

LEONI (le chevalier Octave). Rome 1578-1630.

(1095). *Portrait d'homme.* — De trois quarts à droite, cheveux noirs, en buste.

Trois crayons. H. 0,220; L. 0,160.

A la plume, 192 GUIGNO.

(1094). *Portrait d'enfant.* — Presque de face, à mi-corps, souriant.

Trois crayons sur papier gris. H. 0,220; L. 0,160.

En bas à gauche, à la plume : 341 OTTOBRE.

LUTI (d'après Benedetto). Florence 1666-1724.

(1197). *La Madeleine repentante.*

Sanguine. H. 0,330; L. 0,220.

MARATTA (Carlo). Camerano 1625-Rome 1713.

(1111). *Sainte-Famille.* — La Vierge à mi-corps, portant l'Enfant. A droite, saint Joseph; à gauche, saint Jean.

Sanguine. H. 0,240; L. 0,340.

SANZIO (d'après Raphaël). Urbin 1483-Rome 1520.

(1200). *Joseph vendu par ses frères.*

Sanguine. H. 0,138; L. 0,190.

RIBERA (d'après Joseph). Jativa 1588-Naples 1656.

(1201). *Pendentifs*, de la chapelle Saint-Martin à Naples.

Sanguine. H. 0,180; L. 0,130.

RIETI (d'après Antonio-Gherardi DE). Voir COLLI.

SACCHI (d'après Andrea). Casale 1598-1661.

(1192). *La Prédication de saint Renouald.*

Sanguine. H. 0,370; L. 0,240.

SARTO (attribué à Andrea d'Agnolo, dit del). Florence 1489-1531.

(923). *Étude pour un apôtre.* — De profil à gauche. Cintré du haut.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,290; L. 0,200.

DESSINS NON IDENTIFIÉS.

INCONNU (d'ap. un Italien).

(1203). *La Résurrection.* — Le Christ monte dans les airs, un ange soulevant la pierre du tombeau. Les soldats s'éveillent.

Crayon noir sur papier bistre. H. 0,330; L. 0,250.

INCONNU (peut-être d'ap. Poussin).

(1202). *Le Christ guérissant les malades.*

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,180; L. 0,250.

INCONNU.

(1209). *Tête de guerrier.* — De profil à gauche, casquée.

Trois crayons. H. 0,190; L. 0,140.

(1205). *Portrait d'Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier.* — La tête seule; de profil à gauche.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,340; L. 0,300.

En bas, à la plume : « Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier, né à Rouen le 6 juin 1735. »

(1204). *Portrait de l'abbé Jean-Guillaume Lemonnier, membre de l'Institut.* — En buste, de trois quarts à droite.

Pastel. H. 0,480; L. 0,380.

(1211). *Vue de Rouen et de son ancien pont de bateaux pour l'entrée de Louis XVI le 28 juin 1786.* — Au premier plan, le fleuve traversé par un pont de bateaux au milieu duquel s'élève un baldaquin. Au fond, la ville.

Plume. H. 0,240; L. 0,333.

(1210). *Vue de l'ancien petit château de Rouen.* — A gauche, le château auquel on accède par un pont-levis. A droite, la ville. Au centre, sur une île, un bosquet.

Plume, rehaussé d'encre de Chine. H. 0,200; L. 0,460.

LES STATUES DE LA COUR
DU
CHATEAU DE VERSAILLES

QUE FAUT-IL EN FAIRE?

Par M. P. Fromageot.

Il a été souvent parlé de ces grandes statues qui s'alignent à droite et à gauche de l'avant-cour du château de Versailles. Plusieurs petites notices et maints articles de journaux ou de revues, de 1828 jusqu'à nos jours, ont dit leur provenance et signalé les mutilations ou transformations dont certaines d'entre elles ont été l'objet. Cependant, quelques points sont restés obscurs. Puis les appréciations ont beaucoup différé. On a longtemps admiré la belle ordonnance de ces « statues monumentales » « en harmonie avec l'ampleur de la cour », à l'entrée du Musée consacré à toutes les gloires de la France, — tandis qu'on s'aperçoit maintenant qu'elles nuisent à l'élégance des lignes des bâtiments du château et sont en disproportion choquante avec les jolis groupes de Girardon, Coysevox, Tuby et Marsy qui s'offrent aux regards des deux côtés de la grille royale. Enfin, s'il est reconnu que ces monuments sont disgracieux et d'un fâcheux effet, ne devrait-on pas les enlever, —

et alors que faudrait-il en faire? Avant de répondre à cette double question, il peut être intéressant d'abord de rappeler, en les précisant, les circonstances dans lesquelles les susdites statues sont venues à Versailles.

D'après les projets de Perronet, chargé en 1786 de la construction du pont dénommé à cette époque *pont Louis XV*, les douze larges plates-formes, qu'on voit aujourd'hui encore inoccupées sur la balustrade, devaient recevoir de grands candélabres de dix-huit pieds de hauteur. Le pont s'acheva sous la Révolution, mais les candélabres n'étaient sans doute pas posés lorsque Napoléon eut le désir de glorifier la mémoire des nombreux généraux tués glorieusement à l'ennemi. Par un décret signé le 1er janvier 1810 et publié au *Moniteur* le 10 février suivant, voici ce qui fut ordonné :

Les statues des généraux Saint-Hilaire, Espagne, Lasalle, Lapisse, Cervoni, Colbert, Lacour (voulant dire Lacoste, tué à Saragosse le 1er février 1809) et Hervo, morts au champ d'honneur, seront placées sur le pont de la Concorde, conformément au projet qui nous sera présenté par notre ministre de l'Intérieur.

L'Empereur ne pensant alors qu'à ces huit braves morts en 1809, le ministre dut leur adjoindre, pour garnir les douze piédestaux vacants, d'autres généraux tués aussi sur le champ de bataille, et c'est ainsi qu'il commanda en outre une statue pour Walhubert, blessé mortellement à Austerlitz, et une autre pour Roussel, tué en 1807, en se réservant de commander plus tard les deux dernières. Il fut spécifié que toutes ces statues, substituées aux candélabres prévus, auraient environ quatre mètres de hauteur. Plusieurs sculpteurs furent désignés, et, en 1812, cinq blocs de

marbre leur furent distribués. Deseine en eut un pour la statue du général Colbert, Espercieux un autre pour celle du général Roussel, Callamard un troisième pour celle du général d'Espagne, et Debay père un quatrième pour celle de Walhubert. Sans rechercher le sort du cinquième bloc dont nous ignorons l'emploi, nous savons seulement que les quatre statues faites par Deseine, Espercieux, Callamard et Debay étant achevées furent déposées provisoirement sous un hangar aux Invalides.

Survint la Restauration. Le nouveau gouvernement voulant à son tour décorer pompeusement le pont baptisé alors *pont Louis XVI* préféra y placer les effigies d'hommes illustres de l'ancien régime. Le 18 février 1816, le *Moniteur* publia l'information suivante :

> Par ordonnances rendues les 19 janvier et 14 février courant, le roi a prescrit l'achèvement de l'église de la Madeleine, etc...
>
> Douze statues colossales et quatre trophées formeront la décoration du pont Louis XVI. Ces statues représenteront :
>
> *Bayard et Duguesclin ;*
> *Turenne et Condé ;*
> *L'abbé Suger et le cardinal de Richelieu ;*
> *Sully et Colbert ;*
> *Tourville et Duguay-Trouin ;*
> *Duquesne et Suffren.*
>
> L'exécution de ces statues est confiée à MM. Roland, Houdon, Ramey, Bridan, Stouf, Gois fils, Espercieux, Marin, Lesueur, Roguier, Milhomme et Dupasquier.
>
> M. Montpellier est chargé de l'exécution des trophées.

Roland étant mort en juillet 1816, et Houdon, très âgé, ne pouvant plus guère travailler, tous deux

furent remplacés par David d'Angers, qui fit la statue de Condé, et Moutoni, qui fit celle de Bayard. Les douze statues, commandées, comme les précédentes, de quatre mètres de hauteur, furent exécutées de 1820 à 1828, exposées d'abord dans les ateliers du Gros-Caillou, dit Dulaure, puis mises en place. Il est établi par des dessins et lithographies du temps, et aussi par des témoignages contemporains, notamment par une lettre de M. de Montalivet qu'on lira plus loin, qu'elles figurèrent sur le pont de la Concorde, où elles produisirent d'ailleurs, par leurs dimensions, un très mauvais effet.

Maintenant, que se passa-t-il au temps de Louis-Philippe? — Le roi avait entrepris et dirigeait lui-même avec passion la restauration du château de Versailles faisant partie, sur sa demande, de sa Liste civile, et la création de son Musée historique. Dès 1834, il faisait rechercher dans les dépôts publics et expédier à Versailles par les soins de M. de Cailleux, sous-directeur des Musées royaux mis à la disposition du comte de Montalivet intendant de la Liste civile, les statues ou bustes de personnages marquants de l'histoire de France se trouvant disponibles. C'est ainsi qu'un beau jour arrivèrent les quatre grandes statues restées en dépôt sans emploi aux Invalides, et l'on se demande si ce n'est pas à leur occasion que se produisit un curieux incident soulevé par l'architecte du château, M. Nepveu, qui était, dit-on, d'un caractère peu commode. M. de Cailleux, par une lettre du 10 février 1834[1], priait M. de Montalivet de faire entendre raison à M. Nepveu qui se refusait, paraît-il, à la réception de certaines statues adressées

1. Coll. pers.

comme précédemment au restaurateur chargé d'en vérifier l'état à l'arrivée, puis d'en faire la remise à l'architecte. Peut-être M. Nepveu, — ce qui lui ferait honneur, — aurait-il volontiers renvoyé ces statues aux Invalides? — En tout cas, elles étaient encombrantes et difficiles à loger dans les galeries du Musée. C'est alors probablement que dut germer dans l'esprit du roi le projet d'en décorer la cour d'honneur, en leur adjoignant les douze autres de même dimension, mal placées, de l'avis général, sur le pont de la Concorde. Une objection se présenta. De simples généraux de brigade ou de division, comme Colbert, d'Espagne, Roussel et Walhubert, malgré leur héroïsme, pouvaient-ils être mis au même rang que Bayard, Condé, Turenne, Duguesclin et autres illustrations de notre histoire? Ne fallait-il pas au moins des maréchaux de France? — Louis-Philippe pensa qu'il serait facile, en changeant les têtes des quatre statues en question, d'en faire les portraits de Lannes, de Masséna et de deux autres maréchaux pour lesquels il avait une estime particulière : Jourdan, qu'il avait nommé gouverneur des Invalides et qui était décédé récemment en 1833, et Mortier, duc de Trévise, qui venait de périr, le 28 juillet 1835, victime de l'attentat de Fieschi. M. de Cailleux, consulté, s'adressa à un sculpteur habile, Laitié, ancien prix de Rome, auteur de nombreux ouvrages qui lui avaient valu une médaille en 1824 et plusieurs commandes de l'État. Il le chargea d'étudier les changements demandés par le roi et de lui en présenter des croquis. Laitié alla examiner les quatre statues déposées dans la cour du château et envoya à M. de Cail-

leux, le 14 août 1835, avec ses quatre croquis, la réponse que voici[1] :

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous adresser les croquis des quatre statues que je termine par votre ordre dans la cour du palais de Versailles avec les changements que vous m'avez indiqués pour les faire servir à représenter de nouveaux sujets.

La première (*Comte de Colbert*) est tellement défectueuse qu'il serait indispensable de rapporter cinq morceaux de marbre pour en obtenir un ensemble satisfaisant.

Le premier de ces morceaux serait sur l'épaule gauche et le deuxième sur l'avant-bras gauche, pour donner plus d'ampleur au manteau de ce côté;

Le troisième à la partie interne de la cuisse droite, afin de la mettre en harmonie avec la jambe;

Le quatrième servirait à faire disparaître les mauvais plis du manteau qui sont entre les jambes et à en faire de nouveaux qui s'harmoniseraient avec ceux que produit le mouvement de la main droite de la statue;

Enfin, le cinquième morceau, placé à la partie interne du pied droit, permettrait de tourner en dedans ce pied qui est trop en dehors.

La deuxième statue (*Général d'Espagne*) ne présente aucune difficulté, car la cuirasse étant en saillie sur le torse, on trouverait facilement l'habit et les décorations; on placerait dans la main droite le bâton de maréchal et l'on remettrait les bottes à l'écuyère.

La troisième statue (par M. Espercieux) recevrait comme la précédente le bâton de maréchal dans la main droite, et, en rapportant un morceau à la partie externe du pied droit, on le ferait tourner plus en dehors.

La quatrième statue resterait telle qu'elle est, sauf quelques broderies et le grand cordon de la Légion d'honneur, qui, ainsi qu'aux autres statues, nécessiterait peut-être quelques morceaux à rapporter.

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

J'oubliais de vous dire que les quatre têtes seraient rapportées à l'articulation du col.

Je saisis avec empressement cette occasion pour vous exprimer ma reconnaissance et vous prie de me croire, avec respect, Monsieur le Directeur, votre très humble et très obéissant serviteur.

LAITIÉ.

A cette lettre sont encore aujourd'hui joints les quatre petits croquis où l'on reconnaît les statues de Mortier, Jourdan, Lannes et Masséna, telles qu'elles sont dans la cour du château de Versailles.

Comme on le voit, Laitié ne se contentait pas de rapporter quatre têtes nouvelles de sa façon, à la place de celles des généraux Colbert, d'Espagne, Roussel et Walhubert et d'ajouter le bâton de maréchal aux mains des *nouveaux sujets*. Il corrigeait, rectifiait, complétait les jambes, les bras, les mouvements et le costume de chacun, si bien que la statue du général Colbert par Deseine, transformée en statue du maréchal Mortier, devait être méconnaissable. M. de Cailleux s'inquiéta de savoir ce que coûteraient tous ces remaniements. Laitié répondit le 23 août qu'*après examen approfondi* il croyait devoir demander : 8,000 francs pour la statue de Mortier remplaçant le général Colbert, 5,000 francs pour celles de Lannes remplaçant d'Espagne et 2,000 francs pour chacune des deux autres, soit au total 17,000 francs[1]. Insistant sur les difficultés d'exécution, il faisait observer que :

... les têtes ayant 22 à 23 pouces de haut pèseront près de 400 livres; les morceaux qu'il faut ajouter à la cuisse du général Colbert et celui qu'il faut placer entre ses

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

jambes sont des morceaux qui présentent par leur poids et leur situation de grandes difficultés.

et plus loin :

... J'ai oublié de vous dire que la main du général d'Espagne est trop ouverte pour recevoir le bâton de maréchal et qu'il faudrait la refaire...

M. de Cailleux trouva peut-être le devis un peu élevé. Laitié, ne recevant pas de réponse, lui écrivit deux lettres de rappel les 27 et 28 août, et, dans la dernière, il faisait remarquer, assez maladroitement, que le travail à faire équivalait à cinq bustes, ce qui faisait 12,500 francs, auxquels il convenait d'ajouter une « indemnité de déplacement » et « un bénéfice honnête » pour l'artiste. On finit par tomber d'accord pour 14,000 francs, et, le 9 septembre, M. de Cailleux adressa à M. de Montalivet le rapport suivant[1] :

D'après les ordres du roi, les quatre statues colossales en marbre des généraux Roussel, d'Espagne, Colbert et Walhubert doivent recevoir des modifications pour représenter les maréchaux Masséna, Lannes, Mortier et Jourdan. Après m'être entendu avec M. Laitié, statuaire, j'ai l'honneur de proposer à M. l'Intendant général d'en confier l'exécution à cet artiste.

Le prix de ce travail important pourrait être fixé à la somme de 14,000 francs, dont le montant serait imputé sur le fonds porté au budget de 1835 pour commandes et acquisitions.

Au bas de ce rapport est cette simple mention : *Approuvé* (signé) : MONTALIVET. Laitié se mit à l'œuvre. Au commencement de 1836, il était loin

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

d'avoir terminé, car il écrivait, le 28 février, à M. de Cailleux[1] pour lui proposer « de placer la tête de Lannes sur la statue de M. Callamard (le général Espagne), comme étant plus en rapport de proportions avec ce guerrier ». Sur le reste de la seconde feuille de cette lettre se trouve, au crayon, la mention suivante, qu'on a supposée écrite par M. de Montalivet et qui paraît bien être du roi Louis-Philippe lui-même, dont la grosse écriture se reconnaît :

Répondre à M. Laitié que les changements ont été désignés d'après les dessins qu'il a exécutés; il était convenu que de la statue de *Colbert* par Deseine on ferait le *Duc de Trévise*,
de celle de Debay père représentant *Walhubert*
on ferait *Jourdan*,
de celle de *d'Espagne* par Callamard
on ferait *Lannes*,
et enfin de celle d'Espercieux représentant *Rousselle*
on ferait *Masséna*.

Deux historiens, se répétant l'un l'autre, ont imaginé que la proposition de Laitié avait mécontenté Montalivet, qui aurait écrit plus laconiquement et d'un ton de mauvaise humeur :

Ces changements ont déjà été désignés : *Colbert* doit faire *Mortier; Walhubert, Jourdan; Espagne, Lannes; Roussel, Masséna. Tenez-vous-en là et ne changez plus.*

Cette version est fantaisiste, et, somme toute, Laitié avait l'approbation, soit de Montalivet, soit du roi lui-même, pour sa proposition de placer la tête de Lannes sur la statue de d'Espagne. Tout étant ainsi bien réglé, les quatre statues devinrent ce que nous les voyons aujourd'hui.

Restait à faire venir à Versailles les douze autres

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

statues destinées (hélas!) à encadrer complètement la cour du château. Elles étaient encore sur le pont de la Concorde, et l'on pensait ne pouvoir les enlever qu'en les remplaçant par des candélabres monumentaux, conformément au projet primitif de Perronet. Pour cela, il semblait nécessaire de faire voter préalablement par la Chambre un crédit spécial. Mais, en septembre 1836, un changement de ministère inspira à M. de Montalivet un petit coup d'État en vue de procurer au roi, sans aucun retard, les statues qu'il convoitait. M. Molé, appelé, le 6 septembre, à la présidence du Conseil, avait donné le portefeuille de l'Intérieur au comte de Gasparin, ancien préfet de Lyon, homme de résolution très estimé du roi. Louis-Philippe parla sans doute à ce nouveau ministre de son désir de faire transporter les statues du pont de la Concorde à Versailles. M. de Gasparin s'empressa d'y consentir, et M. de Montalivet, consulté par le roi sur la légalité de cet enlèvement, lui répondit le 29 septembre[1] :

Je savais que M. Gasparin était très disposé à faire hommage à Votre Majesté des statues du pont de Louis XVI, et je ne vois aucun empêchement légal à ce que ses bonnes dispositions aient sur-le-champ leur cours. Ce serait donner dans un piège que de consentir à lier la livraison des statues au vote par la Chambre d'un crédit de 80,000 francs destiné à faire des candélabres; ce qu'il faut, c'est avoir d'abord les statues, et le vote viendra forcément ensuite. Si, au contraire, on délibère, *les statues étant encore en place*, les raisons ne manqueront pas pour les y laisser et faire rejeter une dépense facile à taxer d'inutile aux yeux de ceux qui auront vu le pont garni tant bien que mal en entrant à la Chambre. Je suis en mesure de faire parler à M. Cavé.

1. Coll. pers.

Que Votre Majesté me dise ou me fasse dire si elle le désire.

Le conseil de M. de Montalivet fut adopté, les douze statues furent enlevées du pont et portées à Versailles, — sans être remplacées par des candélabres dont les piédestaux sont restés vacants.

C'est ainsi que la cour du château fut pourvue de seize statues colossales qui s'alignèrent, — sans doute sur les indications du roi, — dans l'ordre suivant, assez bizarre :

A gauche, en entrant, on trouve Duguesclin, puis Sully paraissant tourner le dos à Suger logé derrière lui, puis Lannes et Mortier (ce dernier portant malheureusement les traces des modifications multiples apportées par Laitié à l'œuvre de Deseine), et, après ces deux maréchaux de l'Empire, Suffren, Duquesne et Condé;

A droite, en partant aussi de la grille, on rencontre d'abord un énorme Bayard suivi de Colbert tournant le dos à Richelieu, comme Sully le tourne à Suger, puis Jourdan et Masséna, dont on s'aperçoit que les têtes ont été rapportées, et, à la suite, Tourville, Duguay-Trouin et Turenne.

Que faut-il penser, sans parti pris, de la présence de ces statues monumentales dans la cour du palais de Versailles? — Il paraît y avoir actuellement unanimité pour reconnaître qu'elles sont d'un effet malheureux. Doit-on néanmoins les maintenir à cette place par respect de la tradition, en souvenir de la très noble pensée du roi Louis-Philippe de consacrer le château de Louis XIV à toutes les gloires de la France? — Sans partager le dédain ou la mauvaise opinion souvent manifestés contre toutes les innovations apportées au palais par Louis-Philippe, il faut

avouer qu'il y a commis ou laissé commettre certaines fautes de goût, et il doit être permis de chercher à les réparer dans la mesure du possible. Certes, il ne faut pas oublier qu'il a sauvé cette grandiose et magnifique demeure en la transformant en un Musée historique, et que, malgré la parcimonie qu'on lui reproche, il y a dépensé vingt-cinq millions de sa Liste civile. Cependant, s'il est avéré que la belle cour d'honneur du château gagnerait à être débarrassée de lourdes statues qui ne sont pas en rapport avec les bâtiments qui les entourent et en détruisent l'harmonie, ce ne serait pas, semble-t-il, manquer de respect à la mémoire du roi, mais au contraire lui épargner de fâcheuses critiques, que de les faire disparaître.

Alors se pose une dernière et délicate question. Que faut-il faire des ces statues? — Les renvoyer au pont de la Concorde d'où elles sont venues? — C'est impossible, puisqu'il a été jugé bon de les en congédier. Les disperser dans les jardins du château, au milieu des figures mythologiques qui y abondent? — Ce serait absolument ridicule et plus choquant encore que de les laisser à leur place actuelle. Les remiser dans quelque magasin des réserves du Musée? — Leur poids et leurs dimensions rendraient l'opération difficile et cela provoquerait des protestations indignées. Le bruit a couru, à plusieurs reprises depuis quelque temps, que la conservation du Musée songerait à transporter ces statues monumentales tout au bout de l'avenue de Paris, à la porte de Versailles, entre la grille de l'octroi et le coude que fait la route au lieu dit la Patte-d'Oie. Ne serait-ce pas une sorte de relégation injurieuse? — Pourquoi les repousser si loin, hors de la vue même du château? L'avenue

ayant au total près de 2,500 mètres de longueur, les huit statues placées de chaque côté, à partir de la barrière, à 100 ou 150 mètres les unes des autres, atteindraient à peu près le tournant de la Patte-d'Oie et donneraient la triste impression soit d'une décoration ébauchée et laissée inachevée, soit d'objets qu'on a voulu cacher aux regards des visiteurs en les rejetant aux confins de la ville. Ce serait cruel et excessif. Ne serait-il pas préférable de placer ces statues non pas à la sortie de Versailles, mais au contraire vers l'entrée de cette immense avenue de Paris, en vue du château, les deux premières, représentant Turenne et Condé, se trouvant près de la place d'Armes, puis les autres s'échelonnant sur une longueur de 800 ou 1,000 mètres, des deux côtés de la chaussée, sous les vieux ormes géants, là où leurs dimensions ne seraient nullement disproportionnées?

Enfin, pour répondre entièrement à la pensée de Louis-Philippe, ces grandes figures de notre histoire nationale, destinées à servir d'introduction au Musée historique, ne pourraient-elles pas prendre place sur les deux avenues qui bordent la place d'Armes à droite et à gauche et aboutissent non loin des rampes montant au château dans la cour? Elles rempliraient ainsi le rôle qui leur a été attribué par le roi en 1836, sans nuire en rien à l'aspect du palais de Louis XIV.

Ce modeste vœu aura-t-il chance d'être entendu? C'est bien douteux, et il est à craindre que la cour du château de Versailles ne reste longtemps encore dans l'état actuel.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE

DE LA

MANUFACTURE DE SÈVRES

MADAME VICTOIRE JAQUOTOT

PEINTRE SUR PORCELAINES

Par M. René JEAN.

Durant les premières années du XIXe siècle, une des grandes préoccupations de la Manufacture de Sèvres fut de reproduire sur porcelaine les œuvres des grands maîtres[1]. On voulait ainsi en conserver l'image d'une façon impérissable. Les recherches de Dihl, les travaux d'Alexandre Brongniart, en fournissant aux artistes de nouvelles couleurs vitrifiables, vinrent à l'appui d'un mouvement qui avait toute la faveur des pouvoirs publics et auquel des peintres comme Constantin, Demarne, Leguay, Schwebach attachèrent leur nom. Pour connaître jusqu'à quelles limites put aller l'engouement vis-à-vis des travaux de

1. Un précédent avait eu lieu sous l'ancienne monarchie : les panneaux représentant les *Chasses de Louis XV* d'après Oudry furent commandés par Louis XVI en 1779, livrés en 1782 et payés 24,000 livres (cf. *Chronique des Arts*, 25 août 1906, à propos de l'exposition de ces plaques au Musée de Versailles).

ce genre, il suffira de voir ce que furent, de 1815 à 1840 surtout, les rapports de l'administration de la Manufacture avec un peintre dont beaucoup d'œuvres sont conservées au Musée de Sèvres : Mme Victoire Jaquotot. Les archives du Musée céramique donnent d'abondants détails auxquels ajoutent à peine les autographes conservés à la Bibliothèque d'art et d'archéologie et les Archives nationales (*série O*).

* * *

Le 28 novembre 1829, M. Sosthène de la Rochefoucauld écrivait au baron de la Bouillerie, intendant général de la Maison du Roi, une lettre conservée aux Archives nationales et où se trouve le passage suivant : « Les services rendus par Mme Jaquotot à la peinture sur porcelaine sont très grands et incontestables. On ne saurait nier qu'elle a porté cet art à un degré de perfection inconnu avant elle. Si même d'autres artistes, tels que MM. Constantin, Robert, Béranger, ont produit, chacun dans son genre, des ouvrages dignes d'être comparés aux siens, leurs efforts doivent être attribués, en grande partie, à l'impulsion qu'elle a donnée et à l'émulation que son exemple a inspirée. »

Le jeune vicomte chargé du département des Beaux-Arts résumait ainsi un rapport que lui avait adressé, sur sa demande, quelques jours auparavant, le directeur de la Manufacture de Sèvres. Dans ce rapport, Brongniart affirmait que « Mme Jaquotot, par ses travaux assidus, par ses talents d'exécution qui ont accompagné et suivi ses dispositions naturelles, a produit des copies sur porcelaine d'une perfection

telle qu'on n'avait rien à leur comparer dans ce qui avait été fait avant elle... ».

Ces lignes reflètent l'opinion des contemporains à l'égard de Mme Jaquotot et il paraît assez malaisé de rechercher, en dehors de son œuvre artistique, rien qui explique sa vogue et son influence. A l'époque de ses plus grands succès, Mme Jaquotot, si l'on en croit un crayon de Pannetier conservé à Sèvres, était une grande et forte femme, aux traits assez vulgaires et empâtés, au nez gros, aux lèvres fortes mais spirituelles, au regard vif et brillant. Lady Morgan, qui la visita lors de son voyage à Paris, la compte « parmi les femmes les plus aimables et les plus spirituelles de France » et prétend que « ses manières comme son pinceau ont cette âme, cette vivacité bien plus durables que les formes qu'elles animent »[1]. Elle vante par ailleurs sa grâce et son charme.

Il ne paraît pas que lady Morgan ait été là très perspicace. La correspondance de Mme Jaquotot la révèle acariâtre, irascible, vaniteuse, d'une prétention sans égale et d'une susceptibilité sans pareille. « Il faut désespérer de jamais la contenter », dira Brongniart[2]. Tout cela sans doute ne pourrait diminuer en rien l'intérêt qui s'attache à elle si, dans les questions d'argent, son âpreté ne frisait souvent la mauvaise foi. Pourtant, ses nombreux amis mettaient son humeur inégale sur le compte de sa santé délicate et vantaient son imagination et son esprit. Elle était, paraît-il, aussi bien douée pour la musique que pour les arts du dessin.

1. Lady Morgan, *La France en 1829-1830*, 2e éd., p. 314.
2. Lettre à M. de Montalivet, juin 1841.

Née à Paris en 1778, elle devait mourir après 1849[1]. Élève d'Étienne-Charles Le Guay, peintre attaché à la Manufacture de Sèvres, elle épousa son maître pour divorcer peu après et se remarier avec un M. Pinet dont le nom, pas plus que celui de son premier mari, ne devait jamais figurer sur ses œuvres.

Ses débuts à Sèvres furent modestes. Elle commença par des têtes « très soignées et très réussies » sur des cabarets de porcelaine. Le portrait de l'impératrice Joséphine, parce qu'il déplut à l'auguste modèle, faillit la faire congédier. Elle fut plus heureuse avec le profil de Marie-Louise et traça l'effigie de l'Empereur lui-même.

Elle accepte alors sans récriminer les prix qui lui sont offerts. Elle se contente de 120 francs pour copier le portrait de l'Empereur, bien que des encouragements lui soient adressés, bien que, en 1808, Napoléon lui accorde une médaille d'or et condescende, paraît-il, à écrire sur le brevet, de sa propre main « : L'encouragement le plus distingué[2]. » Plus tard, elle prétendra que Napoléon, en 1813, lui a demandé secrètement son portrait pour l'offrir à Marie-Louise et même a posé pour elle[3].

Dès la fin de l'Empire, on la voit marchander sur les prix qui lui sont offerts, sur ceux même qu'elle a acceptés. Au retour des Bourbons, ses exigences prennent une forme inouïe. Dès 1816, chargée de faire le portrait de Louis XVIII, on porte chez elle

1. Une lettre de M. de Montalivet à Brongniart en date du 20 juillet 1846 entretient le dernier de la pension de Mme Jaquotot. Les 7-8 mai 1880 ont passé en vente des lettres de Mme Jaquotot, les dernières datées de 1849.

2. Lettre à Brongniart, 16 août 1841 (Archives de Sèvres).

3. Lettre au baron de Werther, 2 juillet 1838 (Bibl. d'art).

le buste de Valois qui lui sert de modèle. La duchesse de Berry vient à son atelier voir le portrait de son oncle, et, ravie de la ressemblance, emporte l'effigie pour la faire admirer à son mari, au duc et à la duchesse d'Angoulême. En 1818, alors que l'on réduit à 400 francs le prix d'un portrait exécuté par Augustin, ceux de Mme Jaquotot lui sont payés 1,500 francs. Elle en peint un grand nombre. Une liste dressée en 1834 et conservée à Sèvres ne comprend pas moins de quarante noms. On y apprend qu'elle traça les figures de Pierre le Grand et de Fénelon, d'Anne de Bretagne et de Marie Leczinska, de Diane de Poitiers et de François Ier et de bien d'autres.

Lorsque Mme Jaquotot devait copier des œuvres appartenant à des galeries particulières, le surintendant des Beaux-Arts n'hésitait pas à écrire lui-même pour solliciter le prêt des tableaux. C'est ainsi que le duc de Mouchy se dessaisit temporairement d'un portrait de Mme de Maintenon et le général Despinois d'un portrait du maréchal de Saxe. Les collections publiques étaient également mises à contribution; les toiles du Louvre comme celles de Saint-Cloud étaient transportées à l'atelier de l'artiste. Chaque prêt nouveau amenait les protestations véhémentes du comte de Forbin, mais ces protestations restaient vaines.

L'intérêt artistique de ces copies, payées très cher, nous semble médiocre. On ne distingue pas parmi ces effigies sèches, figées et sans vie, ce qui peut être la tâche personnelle de Mme Jaquotot ou ce

qui revient aux élèves par qui elle se faisait aider[1]. Les copies de tableaux ne sont pas beaucoup plus attrayantes. L'histoire de l'une d'entre elles donnera, en quelques lignes, un aperçu de l'esprit mercantile de Mme Jaquotot et renseignera sur l'estime où son talent était tenu. Prenons, par exemple, la copie de *l'Amour et Psyché* que le Musée de Sèvres garde avec respect et qui a le mérite d'être bien dans l'esprit de l'original : on y trouve la même grâce maniérée, les mêmes attitudes un peu raides, la même minutie de détails que dans la toile du baron Gérard. Les pervenches piquent sur le sol leur même tache bleue, les nuages se découpent sur le ciel d'un azur inviolé et le frêle papillon, dans son ascension vers la lumière, écarte éternellement ses ailes fragiles au-dessus de la tête d'Éros.

Dès le mois d'août 1821, il était convenu, entre Mme Jaquotot et Brongniart, que la copie du tableau qui appartenait alors au général Rapp aurait lieu moyennant la somme de 16,000 francs, somme que le directeur de Sèvres note comme fort élevée. La mort du propriétaire de la toile de Gérard, survenant le 2 novembre de la même année, empêcha de donner suite à ce premier projet. Ce ne fut qu'après l'achat par l'État de *l'Amour et Psyché*[2], lors de la vente de mars 1822, que Mme Jaquotot écrivit à Brongniart pour lui rappeler leur convention. Ce projet fut repris. Lettres sur lettres de l'artiste se succédèrent alors pour aboutir à une augmentation de 2,000 francs sur le chiffre primitivement arrêté. Sur l'ordre for-

1. Une lettre de Mlle Pellerin à Brongniart (Archives de Sèvres) apporte la preuve de cette aide.

2. Acquis pour la somme de 22,100 francs.

mel du marquis de Lauriston, le comte de Forbin envoya le tableau chez Mme Jaquotot et la copie figura au Salon de 1825.

Quelque élevé que puisse paraître ce prix de 18,000 francs pour une copie sur porcelaine, il n'allait pas tarder à être dépassé. En février 1826, une copie de la *Sainte-Famille* de Raphaël était achetée à Mme Jaquotot pour 35,000 francs et un rapport de Sosthène de la Rochefoucauld, daté du 7 janvier 1825, apprend que l'artiste en avait demandé « d'abord 100,000 francs, puis 80, puis 60... »[1] !

A cette époque, Mme Jaquotot recevait une pension annuelle de 1,000 francs. Le 24 mai 1828, elle recevait le titre de *Premier peintre sur porcelaine de Sa Majesté*. Entre temps, elle copiait l'*Atala* de Girodet; le Musée lui prêtait des œuvres du Guide, de Van Dyck, de Van Loo, d'Holbein; *la Belle Ferronnière* elle-même émigrait deux mois durant dans son atelier.

C'est auprès de Mme Jaquotot que le comte Turpin de Crissé devait faire son dernier acte d'intendant général. Le 28 juillet 1830, il négociait « au son du canon » la copie de la *Vierge au voile* de Raphaël pour le prix de 21,000 francs. La chute de la monarchie légitime ajourna l'exécution de cette copie jusqu'à l'année suivante.

Le départ de Charles X marque pour Mme Jaquotot le premier symptôme du déclin de sa puissance. La Monarchie de Juillet supprime sa pension annuelle. Les tableaux des galeries nationales ne lui sont plus

1. Voir aussi à la Bibliothèque d'art une lettre où Mme Jaquotot demande à sa correspondante d'intervenir auprès de M. de la Rochefoucauld pour que le prix soit porté à 50,000 francs.

confiés, il faut qu'elle vienne les copier sur place. A peine peut-on citer une exception : en 1835, *la Jeanne d'Aragon* lui est prêtée sur les demandes répétées de Brongniart qui accepte d'assumer toutes les responsabilités de cet acte.

En avril 1832, Mme Jaquotot part pour l'Allemagne, va à Bade, puis à Munich. Elle reçoit partout un accueil chaleureux, et absente, disait-elle, pour « quelques jours », elle rentre fin janvier 1833.

Elle rêve ensuite d'un voyage en Italie. Elle veut aller copier la *Sainte Cécile* de Raphaël : « Toutes les copies rapportées en France ... sont froides et fautives », déclare-t-elle, et elle agit et fait agir Brongniart auprès de M. de Montalivet pour qu'il lui soit assuré une mensualité de 1,000 francs, moyennant quoi elle copiera le tableau pour 35,000 francs. M. de Montalivet promet, puis se récuse. Le voyage est ajourné, semble abandonné, lorsque brusquement, en octobre 1839, Mme Jaquotot part en Italie.

Nous ne la suivrons pas dans ce voyage, où de nombreuses satisfactions d'amour-propre lui sont données : à Turin, elle reçoit des visites royales ; à Milan, un banquet lui est offert ; à Bologne, on lui ménage un atelier dans la galerie de peintures ; à Florence, la cour vient la visiter. Cela ne l'empêche pas de songer à ses affaires : le 16 avril 1837, elle écrit de Bologne pour déclarer qu'elle ne peut copier la *Sainte Cécile* pour le prix convenu. Elle ergote, elle se plaint, elle récrimine, propose de nouveaux travaux, vient se fixer à Genève, retourne en Italie. Le 2 octobre 1839, elle expédie enfin sa *Sainte Cécile* qui arrive à Sèvres le 12 novembre de la même année ; elle continue sa correspondance

aigre-douce avec Brongniart, se plaint qu'on lui manque de parole, invoque la mission « qu'on lui a confiée », bref, montre toutes les preuves possibles de mauvais caractère et de mauvaise foi.

Elle rentre en France à la fin de 1840 avec plusieurs travaux achevés; les principaux sont à Sèvres. Elle semble avoir vendu les autres dans les pays du Nord. Sa pension est liquidée en 1842. Sa situation financière ne paraît pas brillante à ce moment. Des lettres de 1848[1] indiquent qu'elle est tombée dans le besoin et qu'à l'abominable vieillesse se joignent les angoisses de la pauvreté.

* * *

Lorsque l'on passe, dans les salles du Musée de Sèvres, devant les copies de Mme Jaquotot, on ne s'explique pas la réputation de leur auteur. Elles sont, dans l'évolution artistique, d'une importance bien minime. Leur intérêt technique est peut-être plus grand et des spécialistes vantent la perfection de leur métier. Mais c'est à une mode que Mme Jaquotot a dû son renom, et la mode qui élève ses idoles avec rapidité ne leur permet pas de subsister longtemps : elle les plonge dans l'oubli avec la rapidité qui est sa raison d'être.

1. Catalogue de la vente Michelot, 7-8 mai 1880.

LES

IDÉES ARTISTIQUES

DE

SAINTE-BEUVE

Par M. Alphonse Roux.

Il y a peu d'apparence qu'un historien de la critique d'art, en France, s'occupe jamais de Sainte-Beuve, et, en vérité, cet oubli ne constituerait pas une lacune. Mais si l'auteur des *Lundis* s'est taillé son vaste domaine dans la critique littéraire et si c'est là qu'il faut aller l'étudier, on trouve dans son œuvre un certain nombre d'articles qui intéressent l'art, et ses rares incursions en un genre qui n'était pas le sien suffisent pour retenir quelque peu l'attention sur un aspect du talent de Sainte-Beuve dont on ne s'est encore guère soucié et pour tâcher d'ajouter quelques discrets coups de crayon à la physionomie de cet analyste subtil et curieux[1].

Les articles d'art de Sainte-Beuve, — et il n'en est guère que cinq ou six, — arrivent assez tard dans son œuvre. De plus, ils n'ont jamais été amenés directement par le désir d'étudier des tableaux, des statues

1. Au lendemain de la mort de Sainte-Beuve, Ph. Burty publia un article intitulé : *Sainte-Beuve critique d'art* (*Gazette des beaux-arts*, 1er nov. 1869). C'est une étude très légitimement élogieuse et du reste assez intéressante, car Burty avait connu le critique. Toutefois, elle est vague et assez superficielle.

ou des monuments. Ce n'est guère qu'à l'occasion de livres que le critique parle d'art. On reconnaît bien là sa méthode, grâce à laquelle il s'est avancé sur tous les domaines, même, par exemple, à l'occasion et à l'aide des *Mémoires* du général Jomini, sur le terrain de la stratégie[1]. Il n'aborde ces sujets artistiques qu'avec prudence et en toute modestie. « S'il m'est permis d'avoir un avis en telle matière », dit-il dans son article sur Fromentin; « en peinture », écrit-il une autre fois, au sujet de Delécluze, « je parlerais comme un ignorant si j'entrais dans le détail »; ou encore à l'occasion du livre de Champfleury sur les Le Nain : « Je ne puis guère, sans sortir de mon domaine, qui est déjà bien assez étendu et assez vague comme cela, me mettre à mon tour à décrire en détail les principaux tableaux des frères Le Nain et m'appesantir sur le caractère de leurs œuvres. » Il semble même, en général, que le critique veuille borner son rôle à faire connaître l'ouvrage qui sert de prétexte à son article et qu'il s'efforce de cacher sa personnalité derrière celle de l'auteur du livre dont il s'occupe. De la sorte, il n'arriverait à l'artiste qu'au travers de son commentateur. Il use en effet de ce

1. Ces articles sont consacrés à Léopold Robert (au sujet de la réédition du livre de F. Feuillet de Conches : *Léopold Robert, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*), *Causeries du Lundi*, t. X. — Delécluze (à l'occasion de la publication de ses *Souvenirs de soixante années*), *Nouveaux Lundis*, t. III. — Les frères Le Nain (à propos du livre de ce titre publié par Champfleury), *N. L.*, t. IV. — Viollet-le-Duc (à la suite de la publication des *Entretiens sur l'architecture*), *N. L.*, t. VII. — Fromentin, bien que le titre soit simplement celui de son roman, *Dominique* (*Ibid.*). — On doit ajouter, dans les *Portraits contemporains*, t. II, la réimpression, au lendemain de la mort de Huet, survenue le 9 janvier 1869, d'un article paru dans *le Globe* (23 oct. 1830). Il y a ajouté une note.

procédé dans son article sur les frères Le Nain. D'autres fois, il est surtout curieux d'analyser l'âme de son « sujet » plutôt que d'expliquer ses tableaux. C'est ce qu'il essaye dans son étude sur Léopold Robert. Il applique à ce peintre la méthode d'observation et d'analyse qui lui fut si chère en critique littéraire. Malgré cela, il est, volontairement ou non, amené à faire connaître ce qu'on pourrait appeler son esthétique. Il est des cas, notamment dans son article sur Delécluze, où il se découvre à fond et arrive sans détour, sinon tout à fait à des théories, — ce qui surprendrait chez lui, — du moins à de nettes opinions et presque à une ferme profession de foi[1].

Quoique littérateur, Sainte-Beuve use d'une méthode qu'aucun spécialiste ne répudierait et il évite de tomber dans le défaut qui guette ses confrères et que les écrivains d'art appellent de la « littérature ». Il sait ou il sent que le point de départ de la critique d'art est l'impression esthétique : « Comme il n'y a rien de tel en littérature que de lire et en art que de regarder et d'observer, je décrirai encore deux de leurs tableaux d'intérieur [des Le Nain] et je les rendrai sous l'impression exacte qu'il m'ont laissée » (*Les frères Le Nain*, *N. L.*, t. IV, p. 125-126). Cette méthode modeste et réaliste a été trop méconnue par tous ceux, — les académiques surtout, — qui ont

1. Il écrit, dans la note ajoutée à la réimpression de son article sur Huet : « ... Les peintres novateurs étaient nos frères, et la lutte que nous engageons pour nous-mêmes, nous la soutenions aussi pour eux. J'ai toujours paru ne m'occuper d'art qu'incidemment; j'en ai rarement écrit, bien persuadé que, pour être tout à fait compétent en ces matières, il faut y passer sa vie; mais je n'ai cessé, tant que j'ai pu, de voir et de regarder, et je n'ai pas laissé l'occasion de dire mon mot et de donner mon coup de collier à ma manière. »

jugé au nom de principes et de théories, d'après un modèle *idéal*. Les procédés d'investigation appliqués par Sainte-Beuve à l'étude des œuvres littéraires le servaient en matière artistique. En fait, ses descriptions sont non seulement précises, mais bien vues. C'est ainsi qu'il écrit, au sujet de la *Nativité* de Saint-Étienne-du-Mont, qu'il va voir avant d'en parler, ce qui est de bon exemple, et d'exemple méritoire de la part d'un quasi amateur : « Le manteau de saint Joseph est gris, d'un blanc crayeux à la manche; c'est le ton caractéristique. Il y a aussi de ces étoffes rouge-brique, une pendue en l'air, l'autre dans le vêtement de la Vierge, qui sont une marque distinctive dans les tableaux des Le Nain. » Quand on a su observer, malgré soi on compare, et Sainte-Beuve dit plus loin au sujet des mêmes peintres : « Ne cherchez dans ce tableau [un *Intérieur*] aucun groupe ni arrangement : c'est bien le contraire de Léopold Robert. Aucun personnage ne se lie à l'autre; il y a des trous entre eux. » Il y a des trous parce que les Le Nain ne sont pas hantés par l'idée de la composition, surtout de la composition classique, tandis que Léopold Robert, malgré son vif désir de réalité, se souvenait trop qu'il était passé par l'atelier de David et que dans les toiles de celui-ci les groupes semblent plutôt dressés par un sculpteur que brossés par un peintre.

Sainte-Beuve savait donc regarder un tableau. Il semble qu'il ait dû avoir une sorte d'initiation, d'autant qu'il discernait avec perspicacité les caractères distinctifs d'une œuvre et que, par exemple, il voyait fort clair dans le talent de Léopold Robert lorsqu'il écrivait à son sujet : « Il voulait donc relever le sujet par

le style et y introduire d'une façon ou d'une autre une pensée ». Il est aussi de ceux qui ont compris que les Romantiques aient « accueilli et salué M. Ingres à son retour d'Italie », et il reproche à Delécluze de s'obstiner à voir en celui-ci « l'école pure de David continuée », ajoutant du reste : « et cela n'est pas plus vrai qu'il ne le serait de dire qu'André Chénier est de l'école classique précédente ». Pour littéraire qu'elle est, cette comparaison ne manque pas de justesse, ne serait-ce qu'à cause de la sensualité profonde de ces deux maîtres. Il saisit encore fort bien qu'il ne suffit pas de proclamer David et Girodet comme ses maîtres pour être leur disciple, car tout dépend de l'application qu'on fait de leurs préceptes. En art comme en littérature, nous savons en effet combien les disciples continuent étrangement parfois ceux qui furent leurs maîtres. Il n'y a qu'à se rappeler de quel atelier demi-davidien sont sortis bon nombre de Romantiques ou à certains autres égards quels multiples élèves divers a formés le bon Léon Cogniet. Nous ne saisissons guère pourtant dans la vie de Sainte-Beuve ce qui a pu le conduire à cette sorte d'initiation dont il est question plus haut et qui est nécessaire à quiconque veut parler d'une œuvre d'art. Mais c'était un génie éminemment assimilateur et sans doute il savait tirer le meilleur parti possible du livre d'art qu'il venait de lire. De plus, il avait fait partie du *Comité historique de la langue, de la littérature et des arts*, fondé par Guizot en 1835. Avec les membres de ce comité, notamment avec Didron, Lassus, Lenoir, il fit de nombreuses « courses archéologiques », suivant sa propre expression. En profita-t-il beaucoup? Pas assez à son gré, car, nous dit-il en son article sur

Viollet-le-Duc, « je faisais cela poétiquement, c'est-à-dire vaguement et au gré du rêve ». On peut sans doute supposer qu'il retira de ces « courses » plus de bien qu'il ne le dit et que la conversation des artistes avec lesquels il se trouva en relations lui fut plus profitable qu'il ne l'avoue.

D'autant que Sainte-Beuve ne se borne pas à des descriptions ou à des réflexions de détail, il y a vraiment chez lui des idées esthétiques qui indiquent que leur auteur eût été capable de s'essayer en ce genre de la critique d'art où plus d'un de ses confrères de la critique littéraire s'exerçait. Dans son article sur Viollet-le-Duc (p. 171), nous lisons en effet : « A ne voir que l'esprit, il y a plus de rapport véritable entre les grands artistes de la Grèce et nos vieux maîtres laïques, bâtisseurs de cathédrales, qu'entre ces mêmes Phidias ou Ictinus d'immortelle mémoire et les disciples savants, réguliers, formalistes qui croient les continuer aujourd'hui. » En 1864, cette remarque n'était pas devenue encore le lieu commun qu'elle nous paraît aujourd'hui. Nombreux étaient ceux qui ne saisissaient aucun rapport entre l'architecture de notre XIIIe siècle et celle du temps de Périclès. C'est qu'on regardait trop à la surface, qu'on s'arrêtait aux détails et que quelques-uns seulement s'occupaient de « l'esprit ». Il est assez remarquable que le littérateur Sainte-Beuve ait été du nombre de ces derniers. Il a su comprendre aussi que l'architecture était avant tout un art pratique et que la beauté d'un monument comprenait en ses éléments indispensables la juste adaptation à son objet. « Sa doctrine, écrit-il à propos de Viollet-le-Duc, bien simple et si peu suivie aujourd'hui, est de faire des édifices pour leur desti-

nation, et non pour la seule apparence extérieure. » Cette phrase devrait devenir un axiome en matière d'architecture. Après l'avoir lue, nous ne serons pas surpris de trouver la suivante qui en est la suite logique : « Oh! qui nous rendra une architecture originale, si elle est encore possible, celle de la société présente et à venir? » C'est encore la doctrine de l'adaptation, c'est donc une forme de réalisme en opposition à l'idéalisme des théoriciens, à l'idéal préconçu, à l'imitation.

Sainte-Beuve serait-il donc un réaliste? Mènerait-il le même combat artistique que le « consciencieux Thoré », comme il l'appelle lui-même? A lire certains passages de ses articles, on pourrait presque aller jusqu'à le supposer. Fromentin avait écrit dans *Un été dans le Sahara :* « Costumer la Bible[1], c'est la détruire; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme... Comme, à toute force, il faut vêtir l'idée, les maîtres ont compris que dépouiller la forme et la simplifier, c'est-à-dire supprimer toute couleur locale, c'était se tenir aussi près que possible de toute vérité. » Sainte-Beuve répond : « Raphaël et Poussin ont donné à leurs personnages hébreux des costumes romains. C'était un anachronisme, mais ils ont obéi au goût de leur temps et leurs chefs-d'œuvre ont consacré l'erreur. » Il ne leur fait « d'une inadvertance ou d'une imperfection ni un titre, ni un mérite », et il conclut qu'il vaut encore mieux costumer les Hébreux comme les Arabes modernes, ce qui n'est qu'approximatif, que de les vêtir comme les Romains, ce qui est faux. Il lui arrive même, en une sorte

1. Il veut dire : revêtir les personnages de la Bible des vêtements des Arabes modernes.

d'apostrophe à la Réalité, d'écrire : « Tu es le fond de la vie, et comme telle, même dans tes aspérités, même dans tes rudesses, tu attaches les esprits sérieux et tu as pour eux du charme. » Seulement, il ajoute : « Et pourtant, à la longue et toute seule, tu finirais par rebuter insensiblement, par rassasier, tu es trop souvent plate, vulgaire et lassante. » C'est dans l'article sur les frères Le Nain que se trouve cette page où Sainte-Beuve dévoile le fond de sa pensée sur la réalité dans l'art. A celle-ci il demande d'ajouter trois choses : le *style*, le *sentiment*, l'*idéal* (cf. p. 138). Voilà donc un réalisme singulièrement mitigé. Il ne faut pas oublier, pour s'expliquer cette atténuation, que Sainte-Beuve admire fort Raphaël, — ce qui le sépare du réaliste Courbet, surtout de ses boutades et hâbleries, — parce que l'auteur des fameuses *Vierges* a « pour loi et pour règle secrète un caractère suprême d'unité et d'adorable fusion ». C'est encore lui qui, comparant, à la suite de Champfleury, Poussin aux frères Le Nain, mais concluant d'autre manière que le biographe de ces derniers, écrit : « Poussin, dans le touchant ou le grave de ses scènes champêtres ou autres, introduisait un principe supérieur dont les Le Nain ne se doutèrent jamais, je veux dire l'idéal antique, le groupe composé avec harmonie et contraste, un type habituel de beauté romaine, un souvenir des jours d'Évandre et de l'Arcadie : la réalité chez lui était commandée par une vue supérieure et une pensée » (p. 128). Pareille déclaration eût été approuvée par tous les académistes. Là où Sainte-Beuve s'éloigne de ceux-ci, c'est que s'il est mis dans la nécessité de choisir entre l'idéal antique (celui des pseudo-classiques et de la

plupart des académistes de son temps) au détriment de la réalité, et la réalité au détriment de cette « beauté » d'école, il opte pour la réalité. S'adressant à celle-ci, il écrit : « Que si tout cela (style, sentiment, idéal) te manque et que tu te bornes strictement à ce que tu es, sans presque nul choix et selon le hasard de la rencontre..., eh bien ! je t'accepterai encore, et s'il fallait opter, je te préférerais même ainsi, pauvre et médiocre, mais prise sur le fait, mais sincère, à toutes les chimères brillantes, aux fantaisies, aux imaginations les plus folles ou les plus fines, — oui, aux *Quatre Facardins* eux-mêmes, — parce qu'il y a en toi la source, le fond humain et naturel duquel tout jaillit à son heure et un attrait de vérité, parfois un inattendu touchant, que rien ne vaut et ne rachète » (p. 138). Sainte-Beuve est donc loin de l'académisme. Il incline vers le réalisme ou mieux encore vers la vérité et la sincérité, vers la spontanéité candide. Le parti pris de l'école chère à Thoré et plus tard à Castagnary lui déplairait, mais c'est ce parti pris outrancier qui seul le rebuterait.

C'est que, en somme, et en dépit de ce qu'on vient de lire contre les « chimères brillantes », les « fantaisies », les « imaginations », Sainte-Beuve tient surtout au romantisme. Vers 1860, époque autour de laquelle se placent ses articles d'art, il y a longtemps qu'il s'est séparé de V. Hugo et que son romantisme littéraire s'est singulièrement assagi. Malgré cela, il profite, en 1862, de la publication par l'académique critique d'art des *Débats*, Delécluze, de ses *Souvenirs de soixante années*, pour faire avec une fougue et une fermeté qui ne lui sont pas habituelles une sorte de profession de foi : « J'ai affaire au fond à un adver-

saire. M. Delécluze, critique d'art, n'a cessé de combattre, de railler, de chicaner, de diminuer ou de nier le mouvement que j'aime, dont je m'honore d'être, moi indigne, dont tous les amis, toutes les admirations de ma jeunesse ont été, dont tous ceux qui survivent sont encore. Il n'a jamais voulu comprendre que ce qu'il appelle la *bourrasque* romantique avait de grandes et bonnes raisons d'être... » « En peinture (je parlerais comme un ignorant si j'entrais dans le détail, mais en un seul point principal j'ai conscience d'avoir raison), il était bon que l'école de David finît et fût déclarée finie; la contemplation du tableau des *Sabines* ne menait plus à rien; les Gérard, les Gros eux-mêmes, les Guérin, les Girodet n'étaient pas des maîtres à faire des élèves supérieurs ou égaux à eux si ces élèves ne se retournaient contre eux ou, du moins, ne s'éloignaient bien vite de ces guides à bout de voie et usés sur la fin de leur carrière. Il fallait qu'avec Bonington un rayon clair et lumineux, une lumière légère vînt baigner et inonder le ciel des marines et des paysages; qu'avec Géricault une réalité puissante et d'après la forte nature osât reparaître et se montrer; qu'avec Eugène Delacroix une langue de feu vînt serpenter à travers les larges toiles et avertir le spectateur ébloui qu'après tout et avant tout un peintre est un peintre. » Non seulement, en cette page, Sainte-Beuve prend nettement position, mais il sait voir avec précision ce que la jeune école apportait de principes heureux et féconds avec ses précurseurs ou avec son grand représentant. Que le romantisme n'ait pas tenu toutes ses promesses, peu importe ici. L'auteur de l'article sur Delécluze ne nous dit du reste pas que la peinture

définitive est enfin trouvée ; il se contente de marquer la nécessité qu'il y avait, au début du XIXe siècle, à se défaire de l'école davidienne et d'indiquer ce que furent quelques-uns des apports nouveaux. C'est de toute justesse. Il profite encore de cet article pour venger Huet des attaques persistantes et acrimonieuses du même Delécluze ; cela encore fait honneur à la fois à sa fidélité d'ami pour le paysagiste et à son sens artistique qui lui a permis de voir en l'auteur de l'*Inondation à Saint-Cloud* le « précurseur qui fut l'un des premiers à entrer dans la voie et à exprimer dans ses vastes paysages, où le détail peut laisser à désirer, les aspects d'ensemble, le sentiment profond et sacré de la nature ». Cet éloge mérité de Huet sert à mieux saisir ce que Sainte-Beuve aimait dans le romantisme, c'était le retour à la vérité, nous l'avons vu, à la nature, ce qui est tout un, mais non point à la nature froidement copiée, impersonnellement traduite. Et c'est bien là l'essence du romantisme : la réalité extérieure interprétée et transposée par le « moi », le fameux « moi » des lyriques qui devint si vite envahissant, gagna les romanciers, les auteurs dramatiques, même les historiens. Cet élément nouveau en notre littérature et en notre art devait réchauffer les deux classicismes vieillis, celui des écrivains et celui des artistes, mais il ne pouvait se suffire ; la suite l'a montré. Sainte-Beuve semble avoir vu l'écueil de cette exaltation du « moi ». Lui qui fait un mérite à Poussin d'avoir, en ses tableaux, commandé la réalité « par une vue supérieure et une pensée », il a compris que le mélancolique Léopold Robert avait tenté une gageure bien imprudente en s'efforçant de mettre le fond de son âme en ses

tableaux. Si cette gageure a été perdue, c'est sans doute parce que Léopold Robert avait essayé une entreprise au-dessus de ses forces ; mais n'est-ce pas aussi, dans la pensée de Sainte-Beuve, que la peinture ne peut pas traduire certains sentiments réservés plutôt à la poésie? L'art romantique, — et L. Robert était romantique en quelque mesure, — devait plus tard ne pas assez distinguer entre la poésie et l'art. Les académistes, avec leurs allégories, leurs symboles et leurs sujets mythologiques ou historiques, n'ont d'ailleurs pas su plus exactement discerner les limites naturelles de la peinture ou de la sculpture. L'histoire de l'art présente maints exemples instructifs des dangers que la méconnaissance des limites respectives des arts, tout incertaines qu'elles peuvent paraître et qu'elles sont en réalité, a fait courir à plus d'un artiste, même à plus d'un genre. A chacun son domaine. Sainte-Beuve a eu, dans une certaine mesure au moins, conscience de la vérité de ce principe.

Si l'article sur Delécluze apporte quelque précision aux idées artistiques de Sainte-Beuve, il sert encore à compléter à un autre point de vue la physionomie de celui-ci. Grâce à ces pages, en effet, nous apprenons ce qu'il pensait du rôle propre au critique d'art. Delécluze était volontiers dur et tranchant, sa critique surtout se faisait hautaine[1] ; à son dogmatisme

1. Si l'on veut savoir ce que pensait de lui un de ses justiciables, il n'y a qu'à se reporter à la lettre que Huet écrivit à Sainte-Beuve pour le remercier de l'article auquel il est fait allusion ici et que M. Léon Séché a publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* du 15 juin 1908. On y lit notamment : « Pendant plus de quarante ans, cette larve posée sur les feuilles des *Débats* a de sa bave taché, flétri, sali tout ce

froid, Sainte-Beuve opposait le ton « cordial et réchauffant » de Diderot. Delécluze « a, dans l'application, ajoutait-il, oublié qu'un critique est aussi un praticien qui prend l'art où il est et qui en tire le meilleur parti pour l'élever, pour le nourrir... Les conseils de critique à artiste sont utiles, mais ils ne valent que s'ils sont accompagnés d'une sympathie intelligente ». La sympathie intelligente suppose des qualités de cœur et d'esprit, des mérites d'homme et de professionnel. Du reste, peut-on bien comprendre si l'on n'est pas capable d'aimer? Sainte-Beuve rejetait le dogmatisme tranchant comme étroit et stérile, comme mesquin et cruel. Serait-ce qu'ici Sainte-Beuve se rapprocherait, sans y faire attention, de Chateaubriand qui réclamait une critique bienveillante et dès lors, disait-il, féconde? Pourquoi pas? Ce n'est, du reste, pas la plus aisée, si on ne la confond pas avec la critique indifféremment bénisseuse. Voilà pour la manière de traiter les artistes vivants. La question se pose de façon différente lorsqu'il s'agit des morts, surtout de ceux qui sont morts depuis longtemps. A ce sujet, Sainte-Beuve, dans un article sur Taine (*Causeries du lundi*, XIII), raconte l'anecdote suivante : « Un jour que devant une toile de Raphaël un de nos peintres modernes, grand esthéticien encore plus que peintre, homme à vastes idées et à plans grandioses, avait développé devant quelques élèves une de ces théories sur l'art chrétien et sur l'art de la Renaissance, où le nom de Raphaël, sans

qui était une fleur, tout ce qui pouvait être un fruit. J'accorde d'après vous à M. Delécluze qu'il était plus bête que méchant et qu'il suffit d'arracher à cet affreux bourgeois son bonnet de coton... »

cesse invoqué, sert de prétexte, il se retourna tout d'un coup en s'éloignant, et, en homme d'esprit qu'il est, il s'écria : « Et dire que s'il nous avait entendus « il n'y aurait rien compris. » Sans doute le peintre en question était un homme d'esprit et qui ne voulait pas s'en faire accroire; il ne se prenait pas plus au sérieux qu'il ne le méritait. Mais tout de même il faut préférer à cette boutade spirituelle et juste la réflexion de Sainte-Beuve qui ajoute : « Je ne voudrais jamais que telle chose se pût dire de l'auteur, de l'artiste que l'on explique, même après des siècles, et que l'on commente. » Nous retrouvons en cette parole non seulement un très sain principe de critique d'art, mais encore cet amour de la « réalité » qu'on a vu plus haut appliqué à un objet quelque peu différent. Les œuvres d'art valent par elles-mêmes; elles ne doivent pas servir de prétexte à de brillantes et fantaisistes dissertations. Chacun de nous les sent avec sa propre sensibilité et dès lors y trouve quelque chose d'irréductible et de personnel. Mais s'il s'agit d'explication et de commentaire, ce subjectivisme n'est plus de mise. Pour expliquer ou commenter Raphaël ou Rembrandt, il faut autant que possible se mettre dans les conditions historiques, morales, artistiques où se trouvèrent Rembrandt ou Raphaël; en d'autres termes, il faut s'objectiver et penser à l'œuvre dont on parle plutôt qu'à la façon dont on en parle. Le conseil n'est pas mauvais à donner à des critiques d'art.

Il est pourtant donné par un écrivain qui ne s'occupa d'art que par hasard, rarement et sans régularité. Mais cet écrivain, avec son intelligence souple et diverse, avait compris qu'un roman ou un tableau, une tragédie ou une statue, un poème ou un monu-

ment, malgré certaines analogies profondes, doivent se peser avec des balances différentes. Il s'était donné la peine, bien que ses digressions dans le domaine artistique fussent exceptionnelles, de réfléchir sérieusement sur ce dont il parlait. Aussi, sans chercher à établir une théorie complète, il a exprimé en général des idées intéressantes et personnelles. Ces idées montrent en Sainte-Beuve un admirateur du romantisme artistique, ce qui ne doit pas nous surprendre, et un fidèle de la réalité, ce qui n'est pas non plus pour nous étonner. Même au temps où il était poète, ce ne fut pas un lyrique enthousiaste, il restait près de la simple nature; son esprit d'analyse l'y obligeait. Que fût-il devenu si, à son tour, il s'était adonné à la critique d'art? Il y a fort à croire qu'il se fût mis en bonne place, tout au moins est-il certain qu'il paraît avoir professé quelques idées généreuses et intelligentes sur ce genre.

Ce qui est encore plus certain, car ce n'est plus du domaine des hypothèses, même les plus vraisemblables, c'est que, pour un « profane », Sainte-Beuve n'a pas le moins du monde mal parlé d'art.

TABLEAUX FRANÇAIS

CONSERVÉS

AU MUSÉE DE BOSTON

ET DANS

QUELQUES COLLECTIONS DE CETTE VILLE

Par M. Jean Guiffrey.

Ce n'est pas sans un sentiment de tristesse que s'établit une liste d'œuvres ayant quitté leur pays d'origine pour venir se fixer, définitivement presque toutes, dans une contrée lointaine, que l'historien, l'artiste, le critique d'art n'ont pas encore pris le parti de visiter fréquemment. On peut cependant citer bien des exodes semblables à ceux que nous constatons actuellement. Le Louvre serait-il aussi riche si François Ier, Richelieu, Mazarin et Louis XIV n'avaient fait venir à grands frais quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre des maîtres italiens ? Charles-Quint et Philippe II en Espagne, Charles Ier en Angleterre, Frédéric II en Prusse, Christine en Suède, Joseph II en Autriche, Catherine II en Russie et bien des princes allemands agirent de même; que ce soit par la force des armes ou par la puissance de l'or, les princes et les nations arrivés à un certain degré de force et de maturité, de richesse et de bien-être attirent du dehors les œuvres d'art qui leur font

encore défaut et qu'ils convoitent : ils réussissent le plus souvent à les conserver. Plus rude que jamais est aujourd'hui la lutte : toutes les grandes nations se montrent également avides de posséder les plus belles œuvres du passé ou des maîtres modernes et sont surtout jalouses de ne point se laisser dépouiller. On a pu autrefois, et encore pendant une partie du XIXe siècle, laisser se disperser en France d'admirables collections dont les débris allaient enrichir les galeries étrangères sans presque qu'on y prît garde. Maintenant le sentiment national s'émeut dans des circonstances analogues et il réussit, en Italie, en Angleterre, en Espagne surtout, à retenir définitivement des chefs-d'œuvre prêts à partir. De pareils exemples sont encore bien rares chez nous, où la faute commise au XVIIIe siècle, en n'accueillant aucun tableau de Watteau, ni de Fragonard, par exemple, dans le Cabinet du roi, devait se renouveler au XIXe siècle, puisqu'aucune peinture de maîtres comme Millet et Manet ne fut acquise de leur vivant par l'État ou réservée pour ses galeries et que de nos jours Degas est aussi injustement dédaigné[1]. Ne pourrait-on pas souhaiter au moins que les nations aient assez de discernement pour reconnaître les maîtres qui les honorent, assez de générosité pour s'assurer la possession de quelques-unes de leurs œuvres principales? Qu'elles laissent, après cela,

1. Faut-il rappeler que l'État français n'a jamais acquis de peintures de Watteau, de Fragonard ni de Manet? Pour Millet seulement, il s'est fait adjuger à sa vente posthume deux études secondaires et a acheté depuis un portrait, œuvre de jeunesse malhabile, dénuée de toute maîtrise, et une figure contestée. La générosité des amateurs a, il est vrai, suppléé largement à son indifférence. Suffit-elle à l'excuser?

sans regret inutile, ce qu'elles ne peuvent saisir, aller porter au loin leur influence et affermir leur renommée!

L'art français pénétra en Amérique par les maîtres modernes. N'était-ce pas, au reste, tout naturel? Les jeunes gens qui traversaient l'Atlantique pour compléter à Paris leur éducation artistique avaient su faire partager à leurs compatriotes leur admiration pour les maîtres qui les attiraient. Ils préparaient ainsi un exode vers le Nouveau-Monde des œuvres de nos meilleurs artistes qui n'est pas terminé encore.

Aussi aurons-nous tôt fait de signaler les peintures antérieures au XIXe siècle qui se trouvent à Boston, parmi lesquelles quelques-unes sont notables. Alors que certains maîtres italiens, flamands et allemands des XVe et XVIe siècles sont représentés par des peintures importantes au Museum of fine Arts, au Fogg Museum de l'Université de Harvard[1] ou dans le pittoresque palais de Mme John Gardner, à Fenway Court, l'art français antérieur au XVIIe siècle ne figure que par un portrait d'homme, contemporain de Charles IX, chez Mme Gardner. Une réplique, raconte son aimable propriétaire, était autrefois exposée dans les salons de Chantilly, et un éminent critique américain, M. B., l'étudiait avec un soin extrême; un jour qu'il était l'hôte du duc d'Aumale, celui-ci, intrigué, s'informe du motif d'une attention si particulière, que l'importance de la pein-

1. Un tableau représentant *l'Annonciation* y est classé à l'École française. C'est une œuvre hybride du XVIe siècle dont l'origine ne paraît pas encore établie. Sur les collections du Fogg Museum, voir *Museum of fine Arts Bulletin*, Boston, n° 39, vol. VII, june 1909.

ture ne semblait pas justifier. M. B. avoue alors qu'il connaît l'original de ce portrait en Amérique, à Boston, chez Mme Gardner. Dans les nombreuses visites que M. B. fit depuis à Chantilly, il ne revit jamais ce portrait présumé du duc d'Angoulême. Un jeune prince, d'une vingtaine d'années à peine, est représenté, de trois quarts à gauche, imberbe et les traits doux. Il est vêtu de noir, coiffé d'une toque noire ornée d'une plume blanche et d'un joyau. Une chaîne d'or mince, retenant un bijou, est passée à son cou. C'est un de ces portraits, à fond vert clair, que l'on attribue habituellement à Corneille de Lyon. Celui-ci est d'une très belle qualité et d'une excellente conservation.

On ne peut être surpris que le XVIIe siècle soit très peu représenté dans les galeries américaines. Le goût des amateurs et des artistes de ce pays les attire vers les œuvres des maîtres réalistes, comme la Hollande et l'Espagne en a produit au XVIIe siècle et la France au XIXe. Les compositions historiques, les sujets classiques ou mythologiques sont presque totalement exclus des grandes collections des États-Unis où, par contre, abondent les portraits, les paysages, les scènes de genre et les natures mortes, en un mot tout ce qui est la représentation d'une réalité, l'étude d'une chose matérielle.

Aussi est-ce une ironie presque symbolique que de signaler tout d'abord dans le XVIIe siècle français le Flamand Philippe de Champaigne, de qui un beau portrait d'Arnaud d'Andilly a été donné en 1906 au Musée de Boston. Arnaud est en buste, tourné de trois quarts à droite, le regard de face, l'expression est grave, le vêtement sévère, la tête coiffée d'un bon-

net noir; ce buste, sans mains, se détache sur un rideau de soie grise, en avant est une base de pierre dans laquelle est gravée la date 1649. Ce portrait est donc antérieur d'une année à celui du Musée du Louvre.

A cela se bornerait le xvii[e] siècle français dans les grandes galeries de la ville de Boston si, tout récemment, un tableau important de Claude Lorrain n'était entré au Musée de cette ville. Le Parnasse y est figuré : sur les pentes ornées de lauriers et d'oliviers aux teintes bleutées du mont Hélicon, que domine un temple circulaire orné de statues et entouré de vieux arbres, Apollon, entouré des Muses, est assis sur le bord de la fontaine d'Hippocrène, jaillie sous le sabot de Pégase qui s'éloigne à droite. L'eau descend en cascade la pente du mont sacré et se répand en nappe au premier plan, formant un petit étang que sillonnent des cygnes. A gauche, le paysage s'étend en plaine verdoyante et ondulée jusqu'à la mer béotienne que parcourent des barques aux voiles blanches. Le ciel clair et léger est parcouru de petits nuages pâles. Ce tableau, signé et daté de 1681, porte dans le *Liber veritatis* le n° 193 avec les notes suivantes, au recto : *Roma, 1681*, et au verso : *Quadro fatto per ill° Conestabile Colonna 1680*. Smith le catalogue sous le n° 193.

Claude avait déjà peint en 1664 un tableau (*Paysage avec Psyché*) pour le connétable Colonna, actuellement chez Lord Overstone (L.-V. 162), et, d'autre part, il a traité plusieurs fois ce sujet de Parnasse où, ici, Raphaël semble l'avoir quelque peu inspiré. Un de ces tableaux se trouvait en 1824 dans la collection Lapeyrière. Le tableau du Musée de

Boston a figuré autrefois dans les collections du Rev. H. Carr et Wolsh Porter Esq. en Angleterre. Il passa en vente chez Christie, en 1804, et il fut adjugé alors 12,000 guinées; il figure ensuite dans les galeries Eyrard à Paris, Smith et Stanley à Londres. Il a été gravé par Dubourg.

Ne cherchant à nous arrêter qu'aux œuvres notables, à cela seulement se borne pour nous actuellement à Boston la représentation picturale du siècle de Louis XIV. Comme M. Henry Lemonnier a fait de cette époque l'objet de prédilection de ses études, il trouvera certainement, avec nous, que c'est bien peu de chose. Le XVIIIe siècle n'est guère plus riche, non qu'il soit, comme le XVIIe siècle, d'esprit trop classique pour être vivement goûté en Amérique, mais son allure libertine ou tout au moins galante n'est pas faite pour plaire à une société sévère. On apprécie les meubles, les objets d'art de cette époque plus que la peinture et la sculpture[1]. Pourtant, c'est l'un des plus libres de nos peintres qui triomphe au Musée de Boston, parmi quelques œuvres françaises du temps de Louis XV et de Louis XVI : François Boucher. Il y est représenté par deux grandes compositions signées et datées de 1767, encadrées encore de magnifiques boiseries sculptées et dorées. Elles représentent une *Halte près d'une fontaine* et un *Retour du marché*. Dans l'une, près d'une rivière que traverse un pont, est assise, à gauche, une jeune femme

1. Est-il besoin d'ajouter que cela ne va pas sans quelques exceptions? Faut-il rappeler ici, par exemple, la décoration de Fragonard acquise par M. Pierpont-Morgan et récemment transportée à New-York, ou la collection exquise de Mrs Simmson, à New-York. Mais on ne pourrait pas citer beaucoup d'exemples semblables en Amérique.

portant un petit enfant; près d'elle trois enfants jouent ou dorment. Derrière elle, un homme fait boire un âne et une vache; à droite, des bohémiens conduisent une caravane de chameaux, de vaches et de moutons. L'autre tableau nous montre un homme, à gauche, conduisant un âne chargé de paniers et de divers ustensiles, que suivent ou accompagnent des moutons et des vaches. A droite est assise une jeune femme, près d'elle un enfant joue avec une colombe et un homme décharge un bœuf porteur de paniers où sont couchés des agneaux. Au second plan, une femme est montée sur un cheval; des paysans, d'autres femmes et des enfants, suivis ou précédés de troupeaux, se dirigent vers la gauche.

On peut se demander s'il ne faut pas reconnaître dans l'un de ces deux tableaux la *Marche de bohémiens* ou *Caravane* « dans le goût de Benedetto di Castiglione » du Salon de 1769, le dernier auquel Boucher prit part, et les deux compositions, *la Halte à la fontaine* et *le Retour du marché*, de la suite de quatre sujets peints pour la décoration de l'hôtel Richelieu et vendus le 18 mars 1852. Les dimensions portées au catalogue, 9 pieds de largeur sur 6 pieds 6 pouces de hauteur, ne sont que des indications sommaires, pourtant elles sont fort voisines des dimensions des toiles du Musée de Boston : $2^{m}06$ de haut sur $2^{m}87$ de large pour l'un et $2^{m}09$ sur $2^{m}75$ pour l'autre; traduites en mètres, les dimensions portées au livret de 1769 seraient $2^{m}106$ de hauteur sur $2^{m}916$ de largeur. Il n'est pas jusqu'à cette évocation de Benedetto di Castiglione qui ne semble trouver ici sa confirmation dans cet amoncellement désordonné d'animaux domestiques, d'ustensiles et de personnages, dans cette

confusion de choses et de gens qu'affectionnait dans ses caravanes le maître génois, alors fort goûté ; c'est peu d'années après, en 1785, que fut acquise, au prix de 2,000 livres, la grande *Caravane* exposée encore au Musée du Louvre. Si donc notre hypothèse devait être adoptée, Boucher aurait exposé en 1769 une des compositions, peintes en 1767, qui devaient décorer l'hôtel Richelieu, et ce retard de deux ans entre l'exécution de la peinture et son exposition s'explique tout naturellement par le fait qu'il ne participa pas au Salon de 1767. La toile exposée alors serait une des deux compositions, *le Retour du marché*, actuellement conservées au Musée de Boston, à qui elles furent données en 1871 par les héritiers de Mr. Peter Parker.

Mme John Gardner possède de Boucher un charmant tableau : sept Amours volant parmi les nuages, jouant avec des guirlandes de fleurs ou tenant des flambeaux ; ils entourent un char d'or enguirlandé de draperies roses et attelé de deux cygnes ; près d'eux, des colombes se becquètent ; c'est une œuvre d'une exécution libre, souple et d'une coloration très fraîche.

Par ses qualités précises, son exécution large bien que soignée, surtout par ses sujets réalistes, Chardin devait avoir en Amérique des admirateurs. C'est en effet un des maîtres du XVIIIe siècle français qui est le plus prisé, bien que le nombre de ses tableaux ayant traversé l'Atlantique soit encore restreint. Le Musée de Boston possède de lui deux natures mortes. L'une, signée et datée de 1733, nous montre divers ustensiles de cuisine, un chaudron, un mortier de bois et son pilon, une poivrière, un poêlon, un pot de faïence blanche posés sur une table, près d'une serviette, d'un poulet plumé, de rognons, de côte-

lettes et d'un pain. L'exécution en est soignée et un peu timide encore, comme on peut le remarquer dans les premières œuvres du maître. On sait qu'il exposa au Salon de 1734, avec la *Dame cachetant une lettre*, du Palais impérial de Berlin, « ... *des animaux morts ou vivants* » que le laconisme du livret ne permet pas de songer à identifier. L'autre nature morte, nous montrant un coin de table chargé d'une théière blanche, de raisins noirs et blancs, d'une poire à droite et deux marrons à gauche, est d'une facture plus large. Elle est signée et datée de 1764 et fut donnée en 1883 par Mr. Martin Brimmer au Musée. Mme Ditte, à Paris, possède une répétition de cette seconde nature morte, non signée (nº 7 du *Catalogue* de l'exposition Chardin-Fragonard, 1907, et nº 109 du *Catalogue de l'œuvre de Chardin*, par Jean Guiffrey). Saura-t-on jamais si cette peinture figurait au Salon de 1765 parmi les tableaux de fruits, — l'un représentait une *Corbeille de raisins*, — qui y furent exposés par Chardin?

Les autres œuvres françaises du XVIIIe siècle sont toutes des portraits, si toutefois on peut reconnaître un portrait dans cette figure en buste de jeune femme toute vêtue de blanc, coiffée d'un chapeau blanc orné d'une plume et de dentelles qui est d'un heureux arrangement. On y retrouve le charme alangui et mou de certaines autres figures de Greuze. Il y a toutefois plus d'individualité ici dans le regard et dans les traits. Ainsi que ce peintre fit souvent, ce buste de jeune femme est peint sur une toile ovale. Il se présente de trois quarts à droite, le regard de face, les cheveux châtains tombant en boucles sur les épaules, qu'un châle de linon ne recouvre que par-

tiellement, laissant découverte la poitrine. Est-il nécessaire d'ajouter que cette peinture, connue sous le nom de *Chapeau blanc*, jouit à Boston d'une popularité presque égale à celle de la *Cruche cassée* ou de la *Laitière* à Paris?... Presque aussi connu, mais d'allure plus austère, est le grave portrait de *Franklin* par Duplessis, en buste, presque de face, les cheveux longs tombant sur les épaules, vêtu d'un large habit rouge à collet de fourrure. Il existe de ce portrait de nombreuses répliques, et Duplessis exposa, aux Salons de 1779 et de 1801, deux portraits de *Franklin;* le Metropolitan Museum de New-York possède depuis 1895 une réplique de cette figure qui porte au dos l'inscription : « Peint par Duplessis pour obliger le vicomte de Bussy[1]. » Le tableau du Musée de Boston appartient, ainsi que le *Chapeau blanc* de Greuze, à une riche bibliothèque léguée à la ville au début du XIXe siècle et qui les prêtèrent, avec bien d'autres tableaux précieux, au Musée en 1876.

L'heureuse sagacité de M. Pierre de Nolhac pourrait s'exercer sur le portrait de jeune femme de Nattier qui voisine avec l'effigie de Franklin. C'est une femme dans la maturité de l'âge que l'embonpoint paraît guetter. Le peintre nous la montre de profil, à mi-corps, la tête tournée presque de face, les cheveux poudrés, vêtue d'une robe blanche laissant nus les avant-bras, la poitrine à demi dissimulée par une écharpe de soie vert d'eau. La jeune femme tient, sans doute pour évoquer l'image de Diane, une flèche à deux mains. Le fond est un paysage sombre. Ce portrait, d'une coloration fraîche et d'une facture souple,

1. L'Académie des beaux-arts de Philadelphie possède un autre portrait de Franklin par Duplessis.

a fait partie de la collection Thomson; il fut légué en 1874 au Musée par Charles Summer.

A cela se réduit, ou peu s'en faut, la représentation de l'École française avant le XIXe siècle. Il faut l'avouer : la moisson est maigre. Elle ne serait guère plus abondante si nous avions pris le Metropolitan Museum de New-York comme objet de notre étude au lieu du Musée de Boston. Nous l'avons dit en commençant, les Américains en général ne s'intéressent pas encore beaucoup à nos vieux maîtres. Par contre, leur enthousiasme fut violent pour nos peintres de l'École de Barbizon[1]. Ils mirent de bonne heure en action leurs moyens puissants pour s'assurer quelques-unes de leurs principales œuvres, et il fallut qu'un Chauchard luttât avec eux, sur leur terrain même, pour en reconquérir quelques-unes. Ici encore, nous trouvons leur indifférence pour les classiques : ni David, ni Prud'hon[2], ni Ingres ne figurent en bonne place dans les grandes galeries de ce pays. D'Ingres, toutefois, on peut voir à Boston, dans la maison de Mme Sears, deux précieux portraits d'hommes à la mine de plomb. Le portrait du *Marquis de Pastoret*, que nous avons acquis l'an dernier à la vente Pierre Decourcelle avait précisément pour but de représenter au Musée de Boston, en attendant mieux, l'art du portrait en France dans la première moitié du XIXe siècle. L'œuvre est conçue dans la tra-

1. On trouve dans les collections américaines de nombreux tableaux de Georges Michel qui y représente presque seul notre école du début du XIXe siècle. L'imitation des maîtres hollandais, qu'il affectionnait, l'avait fait, dès longtemps, apprécier de ce côté de l'Atlantique.

2. Le Musée de Boston a acquis les deux figures de Prud'hon intitulées *l'Abondance* à la vente Henri Rouart.

dition de notre école, d'une exécution serrée et consciencieuse ; elle occupe une place très honorable dans notre histoire artistique du XIXe siècle et peut compter même parmi les mieux venues de Paul Delaroche, que l'observation attentive de son modèle a ici fort bien servi. On sait qu'il fut peint en 1829 et terminé peu de temps avant la chute de Charles X, qui entraîna, naturellement, celle de son chancelier.

De Delaroche à Delacroix, la transition est brusque, la facture calme, mesurée et un peu solennelle de l'un ne préparant pas à la fougue, à la fièvre, à la passion de l'autre. Pourtant, la chronologie nous invite à signaler, après le portrait du marquis de Pastoret, la *Mise au tombeau* que Delacroix peignit en 1848. Le fidèle Rohaut, qui a catalogué ce tableau sous le nº 1034, nous dit qu'il fut peint pour le comte de Geloës et que le maître en parlait comme une de ses meilleures œuvres. Il fut exposé au Salon de 1848 et à l'Exposition universelle de 1855, fut gravé par Boilvin et passa à la vente Faure. La pose des figures, leurs attitudes, leurs expressions, leur groupement autour du corps livide du Christ, dans l'ombre crépusculaire, justifient la prédilection de Delacroix et font de cette peinture douloureuse et puissante une de ses œuvres les plus poignantes. Delacroix est représenté ici par une autre œuvre importante, une *Chasse au lion*, pleine de mouvement, de soleil et d'éclat. C'est le tableau catalogué par Rohaut sous le nº 1349. Un lion, au milieu, au premier plan, a terrassé un Arabe, que deux cavaliers, armés l'un d'un sabre et l'autre d'une lance, cherchent à dégager. Au second plan, à droite, un troisième cavalier vient se joindre aux deux autres, et, au milieu, trois Arabes à

pied harcèlent une lionne de leurs armes. La toile est signée et datée de 1858. Elle a conservé une étonnante fraîcheur de coloration. Après ces deux peintures importantes, une simple mention est due à deux esquisses : *Descente de croix* et *le Christ sur le lac de Génézareth* (Rohaut, n° 1215), et à un beau dessin à la plume avec de larges lavis de bistre représentant des *Pêcheurs ramenant leurs filets* que conserve le Musée de Boston. Dans les collections particulières de la ville ne peuvent être citées que quelques esquisses ou études pour la *Noce juive au Maroc*, le *Massacre de Scio*, pour le *Marc-Aurèle mourant* du Musée de Lyon et un joli tableau représentant un *Campement arabe* (collections de Mlles Helen et Louisa Hooper et de Mme Bancel La Farge)[1].

Si Delacroix n'a encore à Boston qu'un petit nombre d'admirateurs, il n'en est pas de même de Corot qui, dès longtemps, fut très apprécié en Amérique, où ses œuvres authentiques sont fort nombreuses, sans parler de tout ce qui lui est injustement attribué. De ce maître aussi, le Musée possède une œuvre maîtresse : le *Dante et Virgile*, donné par Mr. Quincy A. Schaw. C'est le tableau que Corot offrit le 15 février 1874 à l'administration des beaux-arts pour 15,000 francs, mais inutilement. L'année suivante, le tableau figurait à la vente posthume du maître (n° 149 du *Catalogue* de Moreau-Nélaton), où il fut adjugé 15,000 fr., juste le prix demandé à l'État par Corot. Ce tableau, qui porte la signature :

1. On peut mentionner en outre deux ou trois Delacroix dans la collection de Mrs Q. A. Shaw : *Tigre couché*, toile (Rohaut, n° 1005 ?), *Une Marine* (Étretat ?), *l'Education d'Achille*, aquarelle, étude à la plume de *Chevaux se cabrant*.

C. Corot, et où les animaux auraient été peints par Barye, fut exposé au Salon de 1859, sous le nº 688; il demeura, comme une œuvre préférée, dans l'atelier de Corot pendant toute sa vie. Il faut déplorer que ce beau tableau ait considérablement noirci. Corot en fit une réplique réduite en 1873 qui fut exposée à Boston en 1908. Sans nous arrêter aux œuvres secondaires de Corot que possède le Musée : *Bords de rivière*, près de Gisors, un *Paysage au soleil couchant*, à un problématique portrait de *Rude*, nous signalerons, dans les collections bostoniennes, une charmante figure d'*Eurydice blessée rattachant sa sandale* (nº 2000 du *Catalogue* Moreau-Nélaton), dans la collection de Miss Helen Hooper qui possède en outre une *Vue de Villeneuve-lès-Avignon*, toute grise et ensoleillée, une vive étude de la Piazzetta à Venise (coll. de Mme Fred. Frothingham), un tableau très important nous montrant des *Nymphes dansant sous bois*, composition en hauteur, chez Mme Evans, une gracieuse figure d'*Ophélia* dans la collection de Mme Kimball. Quant aux paysages de bords de rivières, sous bois, etc., ils sont si nombreux que nous ne pouvons songer à en entreprendre ici le dénombrement. Qu'il nous suffise, pour finir, de mentionner un léger et fluide paysage en hauteur, daté de 1870[1], que possède Mr. Bartlett et de dire que cinq importants paysages et une figure de *Marguerite lisant* (inachevé) sont conservés dans la célèbre collection de Mrs. Quincy A. Schaw.

Ce n'est pas Corot pourtant qui fait la gloire de

1. Beaucoup de ces tableaux sont conservés depuis longtemps en Amérique et ne figurent pas dans le catalogue de Moreau-Nélaton.

cette dernière galerie, mais une série peut-être unique au monde de soixante peintures, pastels et dessins de J.-F. Millet acquis autrefois, par l'intermédiaire du peintre américain William Morris Hunt, ou directement, au peintre de Barbizon. Quelques-unes de ces œuvres sont fort célèbres, et il faut mentionner parmi les tableaux : *Un homme et une femme plantant des pommes de terre*, *Homme taillant la vigne*, *la Tonte des brebis*, *la Récolte du sarrazin* (Salon de 1875, vente Fr. Hartmann, nº 5, grand pastel au Musée de Boston), *Femme cousant à la veillée près de son enfant endormi*, *l'Homme bêchant*, *Une ferme au bord de la mer*. *Une Marine*, avec un premier plan de rochers et de moutons, *Une nature morte*, coin de table avec deux poires, une pomme et un couteau à manche d'ivoire, *le Semeur*, *Deux femmes cousant à la veillée*, *la Femme au rouet*, *le Tonnelier*, *Une femme menant sa vache le soir à l'abreuvoir*, *Une mère apprenant à tricoter à sa fillette;* parmi les pastels : *la Grande bergère*, de la collection Chauchard, avec un très bel effet de soleil couchant et de nombreuses variantes, *l'Agneau nouveau-né*, *Une femme faisant paître deux vaches*, *la Veillée*, *l'Étoile du berger*, *Berger ramenant son troupeau*, *Chevaux à l'abreuvoir le soir*, *la Forêt en hiver*, *Un homme et une femme couchés à l'ombre d'une meule et dormant*, *le Passage d'oies sauvages*, deux *Études d'herbes et de fleurs de coucou*, grandeur naturelle, *l'Église de Gréville*, *Coin de poulailler*, *Deux hommes labourant* (dessin dans la collection H. Rouart, le pastel mesure environ un mètre de largeur), *Lapin dans les bruyères le soir*, *Coin de ferme au clair de lune*, *la Gardeuse d'oies*. Parmi les dessins, nous avons

remarqué la première pensée de la *Baratteuse* du Musée du Louvre[1]. Cette admirable série de Millet est encore peu connue et n'a jamais été photographiée. Son possesseur, mort depuis peu, en était quelque peu jaloux et n'ouvrait sa porte qu'à ses amis, par crainte des importuns. Mme Quiney A. Schaw a maintenu cette tradition, aussi ne nous a-t-il été possible d'y pénétrer encore que deux ou trois fois et pendant peu d'instants et cela nous excusera de n'en donner qu'une sèche nomenclature. Presque toutes ces œuvres de Millet sont groupées dans une salle d'assez petites dimensions, dont tous les murs en sont garnis, et on ne pourrait s'imaginer l'impression que l'on éprouve à pénétrer pour la première fois dans ce sanctuaire. On est véritablement ému de connaître tout à coup l'existence, dans une petite maison de campagne en bois, d'une pareille réunion d'œuvres précieuses dont quelques-unes méritent d'être classées parmi les chefs-d'œuvre du maître, bien que

1. Afin de donner de cette remarquable série au moins une liste à peu près complète, nous mentionnerons en outre, comme tableaux : *Bergère assise*, *Homme bêchant*, *Deux paysans assis à terre*, toile inachevée; comme pastels : *Deux femmes gardant deux vaches*, *Homme taillant un cordon de pommier*, *Bergère tricotant assise à l'ombre d'un rocher*, *Ferme sur le bord d'une route* (ferme de Millet?), la même *Ferme du côté de la cour*, *Troupeau de vaches et de moutons dans une forêt de sapins*, *Paysans mettant en sac des pommes de terre;* enfin, comme dessins : *Femme se coiffant*, *Femme assise à terre au pied d'un pommier et tricotant*, *Paysan poussant une brouette de fumier*, trois paysages à la plume et à l'aquarelle, *la Leçon de tricot*, *Laboureur ramenant ses chevaux le soir au clair de lune*, *l'Agneau nouveau-né*, *Femme assise à terre*, et croquis à la plume de *la Forêt par temps de neige*, *le Bon Samaritain*, *la Résurrection*, *Berger assis au pied d'un arbre*, *Fileuse debout*, plume et aquarelle.

n'ayant jamais eu l'honneur tapageur des sensationnelles enchères[1].

L'influence du peintre William Morris Hunt et son admiration pour J.-F. Millet ne se sont pas exercées uniquement sur Mr. Quincy A. Schaw, nombreux ont été autrefois les amateurs bostoniens qui ont recherché les œuvres de Millet, il s'en trouve encore un bon nombre dans la ville, quelques-unes furent données au Musée, et c'est de là que sont revenues en France quelques toiles excellentes, comme la *Grande Chevrière* de la collection Chauchard. Le Musée de Boston possède une grande figure de jeune fille, coiffée d'un chapeau de paille, assise à terre à contre-jour dans une campagne immense et qui, gardant des chèvres, s'est interrompue de filer pour contempler quelque chose devant elle. Cette œuvre paraît dater de la même époque et avoir été exécutée sous la même influence que la *Grande Chevrière* du Louvre. La vaste plaine ensoleillée de ce tableau est d'une magnifique exécution, toute baignée d'air, de lumière et d'une étonnante profondeur. Il faut mentionner aussi comme une œuvre importante le *Ruth et Booz* ou le *Repos des moissonneurs*, dont Mr. Walter Gay possède le dessin rehaussé de couleur[2] et qui, daté de 1850, c'est-à-dire des premières

1. La même maison renferme des peintures et des sculptures italiennes du xv[e] et du début du xvi[e] siècle, des tableaux de Troyon (*Grand paysage*, *Femme conduisant des vaches*), de Rousseau (*le Marais au Bas Bréau*, *Un marais au soleil couchant*, *la Forêt au soleil couchant*, inachevé) et six aquarelles de Barye (*Deux lions marchant*, *Tigre couché*, *Tigre marchant*, *Lionne couchée* et *Ours couché*), etc.

2. Ce dessin a été récemment donné avec quelques autres très importants de Millet, de Daumier et de Rousseau par Mr. Walter Gay au Musée du Louvre.

années où Millet a représenté des paysans, présente ainsi un particulier intérêt. Le Musée possède quelques autres œuvres de ce maître : *la Leçon de tricot*, *Femme trayant une vache*, *Bergère sous les arbres le soir*, *Laveuses emportant leur linge au bord d'une rivière le soir*, qui donnent de ce maître l'idée la plus complète. Quelques pastels : *l'Orage*, *la Récolte de sarrazin*, *le Printemps*, etc., et une cinquantaine de magnifiques dessins au crayon noir, au fusain ou à la plume relevée d'aquarelle sont en outre conservés au Musée de Boston. Dans la ville, quelques amateurs possèdent des tableaux ou des dessins de Millet, nous ne pouvons ici en donner une énumération qui serait fort monotone. Mentionnons toutefois l'*Homme répandant du fumier*, peint en 1854 et qui appartint à Rousseau, et *Une femme étendant du linge* qui figurèrent tous deux à la vente de la collection Hartmann, aujourd'hui chez Mr. Higginson, trésorier du Musée de Boston[1].

Dupré, Troyon, Rousseau, Barye sont en outre représentés par quelques œuvres dans les collections bostoniennes. Toutefois, ces peintures ne sont pas parmi les plus notables, et nous nous contenterons, avant de terminer cette étude déjà trop longue sans doute, à ne mentionner que : de Daubigny, le *Tonnelier*, daté de 1672, dans la collection de Mr. Bartlett; de Gustave Courbet, de qui se trouvait depuis longtemps à Boston les *Demoiselles de village*, aujour-

1. De Millet, Mr. Edward Forbes possède un magnifique pastel de *la Herse*, dont le tableau à l'huile est conservé, on le sait, à la Galerie nationale de Berlin, et Mr. Barlett *Un berger rentrant son troupeau de vaches le soir* et *Un paysan et une paysanne assis à terre près d'une meule*, études, etc.

d'hui à New-York, l'admirable tableau la *Curée* dans la collection de Mr. Henri Sayles, qui peut être considéré comme un de ses chefs-d'œuvre. Ne citons que pour mémoire l'*Automédon* de Henry Regnault et l'*Éminence grise* de Gérôme au Musée de Boston, pour arriver à l'école impressionniste, qui compte à Boston de nombreux admirateurs.

De Manet, on doit d'abord citer le *Portrait de sa mère*, chez Mme John Gardner, qui est une œuvre exceptionnelle où les colorations fraîches et claires des chairs font un contraste saisissant avec le vêtement uniformément noir; puis la *Femme en gris mangeant des cerises*, chez Mme J. Montgomery Sears, plus une grande esquisse de l'*Exécution de Maximilien* et une charmante pochade d'*Enfant jouant aux Tuileries*, au Musée de Boston. De Degas, un *Portrait de femme* (anciennes collections Mignon et Manzi) chez Mme John Gardner, des *Chevaux de courses* et des *Danseuses au repos* au Musée, le pastel des *Sœurs Mante* et des dessins chez Mme J. M. Sears, des dessins aussi et des pastels chez quelques autres amateurs.

Quant aux paysages de Monet, de Pissaro, de Sisley, on pourrait les cataloguer en très grand nombre à Boston. Un fait le prouvera. Peu de temps après mon arrivée au Musée, on décida d'y organiser une exposition de Cl. Monet. Quelques coups de téléphone furent donnés et le lendemain on recevait une cinquantaine de très beaux paysages de ce maître prêtés par des amateurs de la ville; on aurait pu aisément en réunir beaucoup plus. Cette faveur pour les impressionnistes ne se ralentit pas, chaque année une ou deux expositions sont organisées dans des galeries privées et toujours les acquisitions y sont nombreuses.

Est-il besoin de rappeler, en terminant, que la bibliothèque de la ville a reçu de Puvis de Chavannes une parure incomparable? C'est une grande émotion que de voir, au milieu des agitations, des bruits incessants d'une ville américaine moderne, le calme paisible, l'harmonieux recueillement des compositions du grand maître français. Très lointaines des tendances de l'école moderne américaine, ces peintures ne sont peut-être pas appréciées à leur juste valeur, mais, à travers le temps, elles conservent leur sereine grandeur et représentent de la façon la plus noble les aspirations élevées de notre école contemporaine.

Boston, 22 janvier 1913.

IMAGIERS MODERNES

Par M. André Marty.

Le goût instinctif des enfants pour le dessin est, actuellement, encouragé dès l'école primaire. Quel que soit le métier ultérieurement choisi, l'éducateur pense avec raison que l'intelligent maniement du crayon aidera plus tard l'ouvrier à obtenir le premier rang. Malheureusement, les familles ne s'en tiennent pas toujours à la sage utilisation de l'enseignement reçu. Nous sommes loin de la défiance qu'éprouvaient à l'égard des « artistes peintres » nos aïeux de la période romantique. Éblouis par les prix fabuleux qu'atteignent certaines toiles, la luxueuse existence des peintres en vogue, les jeunes gens poursuivront de longues années l'espoir du prix de Rome ou des récompenses au Salon. Le plus souvent, la déception sera cruelle, et la société comptera quelques déclassés de plus ; mais l'erreur fut manifeste. On a pris l'art pour un métier.

Mieux inspirés, d'autres parents ont résolument orienté les aptitudes artistiques de leurs fils vers ce que l'on appelait hier encore les *arts mineurs*. Cette qualification dédaigneuse a fait son temps. Le merveilleux essor de l'Union centrale des Arts décoratifs, l'assiduité des visiteurs de sa bibliothèque, le succès des expositions qu'elle organise attestent le légitime crédit dont jouissent auprès de nos contem-

porains les métiers d'art du bois, de la pierre, de la céramique, du verre et du métal; et les bons artisans qui leur doivent fortune et honneurs s'ingénient à leur tour à former des élèves.

Faut-il cependant conclure que tous ceux qui se sont raisonnablement engagés dans cette voie ont pour jamais renoncé à leur idéal primitif du tableau, de la statue ou du palais monumental ? Ce désintéressement définitif ne risquerait-il pas au surplus de nous priver peut-être d'œuvres de valeur? S'il sied de prémunir les débutants contre l'illusion d'une destinée qui n'est pas la leur, ne conviendrait-il pas en même temps de ménager à des vocations encore incertaines la possibilité de revenir aux études supérieures, si d'aventure se révèle par la suite chez un jeune homme la caractéristique du génie?

La difficulté est de trouver des industries où les œuvres d'art les plus diverses comme tendance, époque, matière, et toujours d'ailleurs justement réputées, puissent sans cesse passer, pour les besoins du travail, sous les yeux de l'ouvrier. C'est cependant ce qu'a permis la récente constitution de la Société de reproduction des dessins de Maîtres.

En moins de quatre ans, un essai dans ce sens a déjà donné d'heureux résultats. Sans reconstituer positivement le cadre étroit des corporations de l'ancien régime, on a pu retrouver, comme le souhaitait dernièrement un avisé critique, quelque chose de leur esprit. Tout d'abord, l'exécution des reproductions en fac-similé avait été confiée à des artistes éprouvés. Mais l'incessant accroissement des souscripteurs au recueil et les multiples publications iconographiques,



PORTRAIT D'HOMME

Dessin attribué à Robert Nanteuil

(*Musée du Louvre*)

c-similé exécuté par des jeunes gens de treize à dix-huit ans

dues à l'initiative de M. Jacques Doucet, obligèrent à dresser des apprentis à faire de l'art comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Déjà les bibliophiles vont s'écrier avec Molière que pour les servir « le maître n'est déjà pas trop bon lui-même ». Hâtons-nous de répondre que ces « sortes d'élèves valent parfois mieux que les maîtres », parce que fort heureusement leur personnalité ne s'est pas encore éveillée et qu'ils exécutent naïvement, si compliquée soit-elle, la besogne qu'on leur a préalablement divisée. Ce n'est point l'irréalisable monastère esthétique jadis rêvé par Huysmans, et il convient parfois de rappeler aux novices la règle du silence. Mais, passionnés pour le métier librement choisi, ils s'assagissent vite en la quotidienne compagnie de leurs nouveaux amis, les maîtres de jadis. Angelico, Pisanello, Raphaël, le Poussin, Rembrandt, Watteau, Fragonard, les Saint-Aubin, Ingres, Delacroix, Corot, ces noms glorieux leur deviennent familiers avant même qu'ils sachent les situer dans leurs époques respectives, comme de notre temps, élèves de l'École des Beaux-Arts, nous l'apprenions au cours toujours applaudi de M. Lemonnier. Souhaitons qu'un jour, sortant du rang, l'un de ces jeunes gens puisse utilement aller entendre son successeur.

En attendant, des notions de chronologie et d'esthétique très générales leur sont données deux fois le mois. Tour à tour, le Musée qui contient le plus de spécimens typiques de l'époque étudiée est choisi pour la synthétiser. Ainsi les objets parlent à leurs yeux ; et si ces excursions trop rapides ne les ramènent pas encore très instruits, ce n'est déjà plus

l'ignorance complète. Chaque soir, une séance de dessin réunit une heure toute l'équipe dans l'atelier, après la journée de travail. La besogne rangée, on s'installe en demi-cercle autour d'un plâtre antique ou d'un objet usuel et, deux fois par semaine, ils reçoivent les conseils d'un de nos vieux amis, ancien pensionnaire de la villa Médicis. Ils ne rêvent point de destinées si hautes; il s'agit pour l'instant d'étayer sur une connaissance plus sérieuse du dessin et des proportions un sentiment de la couleur, indispensable à leur métier, et sans lequel ils n'y sont pas admis. Si plus tard ils voyagent, ce ne sera pas sans doute en vue de créations nouvelles, mais, beaucoup plus modestement, pour prendre sur place, sans la trahir, les modèles de tons exacts d'une œuvre à reproduire. Et c'est ainsi déjà qu'au printemps dernier, pour la publication en couleurs des fresques de Fra Angelico à Saint-Marc de Florence, le plus habile d'entre eux eut la joie d'entreprendre utilement, dès l'âge de dix-huit ans, un voyage en Toscane et à Rome.

La proximité d'une œuvre de jeunesse permet le facile recrutement de nouveaux apprentis quand il est nécessaire. Leurs parents les confient volontiers. Ils savent qu'on ne les accepte pas sans avoir constaté d'évidentes dispositions, que l'atelier est pour eux comme une seconde famille; qu'unis par la même pensée de solidarité affectueuse leurs aînés sont appelés à reprendre dans un avenir relativement prochain et à continuer l'œuvre entreprise. Ils profiteront des résultats acquis sans avoir connu les difficultés au début rencontrées, les années employées à constituer

progressivement un groupe de collaborateurs dévoués et capables. Laissant aux concurrents l'erreur de la surproduction, qu'ils persévèrent alors joyeusement dans l'amour de leur art, le constant souci de perfectionnement esthétique, l'inaltérable désir de mutuelle entr'aide. Suffisamment garnie de vrais amis, l'étroite maison du philosophe grec est encore, de nos jours, la plus souhaitable demeure.

TABLE DES MATIÈRES

PAR NOMS D'AUTEURS[1].

1. Le classement des articles contenus dans ce volume ayant été établi chronologiquement, nous croyons inutile de donner une table par ordre chronologique des sujets traités.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE XV OCTOBRE M DCCCC XIII

PAR P. DAUPELEY-GOUVERNEUR

ILLUSTRATIONS

DE VICTOR JACQUEMIN





UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 033032902